HISTÓRIA DO TEATRO

Nélson de Araújo

Empresa Gráfica da Bahia

2ª EDIÇÃO
Ampliada

Teatro

A CRÍTICA

- Sintetizar la historia del teatro universal en poco menos de 400 páginas significa un esfuerzo titánico, sobre todo si a pesar de la tiranía del espacio se da información útil, que trasciende la mera enumeración de obras y autores. (...) (Nélson de Araújo) un hombre que sabe mucho, posee extraordinario poder de síntesis. — JAIME POTENZE. *La Nación*. Buenos Aires, 11.10.81.

- Me pareceu excelente. Tudo muito bem estruturado, bem situado, com um nível de informação excelente. — FERNANDO PEIXOTO. Carta ao autor. São Paulo, 15.4.79.

- Quero parabenizá-lo pelo lançamento desta obra (...) única na bibliografia teatral brasileira. — YAN MICHALSKI. Carta ao autor. Rio, 10.1.79.

- Um intelectual puro, um espírito versátil um pesquisador paciente, escrupuloso e sério. Por muitos título notável a sua "História do Teatro". (...) é sobretudo a obra de um crítico, de um analista, de um filósofo dessa particular criação (o teatro). Por tudo isso, revela-se um erudito, bem-informado, capaz de uma precisão invejável e, mais que isto, um teórico da sua matéria, não esquemático e bitolado (...), porém um intérprete da formação, do desenvolvimento, das mudanças, dos gostos, das funções, das relações entre o teatro e as letras e as outras artes. — THALES DE AZEVEDO. *A Tarde*. Salvador, 29.12.78.

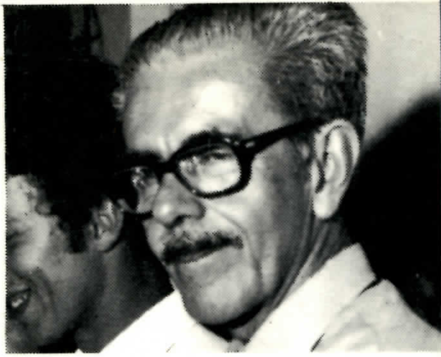
- Foram dias e noites de muito estudo, muita pesquisa, com poucas horas dormidas. — NILDA SPENCER. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 23.7.77.

- Além dos comentários sobre a vanguarda européia, ele procura (na "História do Teatro") colocar em destaque teatros menos conhecidos, como o dos países africanos, o latino-americano, o chinês, o israelense, o centro-europeu, o japonês e o indiano. — SYMONA GROPPER. *Jornal do Brasil*. Rio, 20.1.79.

- O autor faz a mais atualizada e plena revisão possível dentre os livros de história do teatro publicados no Brasil. — ÊNIO CARVALHO. *História e Formação do Ator*. São Paulo, Editora Ática, 1989.

- (A "História do Teatro") realmente é uma realização digna dos maiores elogios e admiração. É uma obra necessária aos nossos estudiosos de Teatro e há muito que precisávamos dela. — HAYDÉE BITTENCOURT. Carta ao autor. Belo Horizonte, 28.10.82.

- Obra de paciência, pesquisa e vocação. (...) É um livro didático por excelência, que estava faltando a nós todos, os mais velhos e os mais moços. (...) É didático pela sistemática do trabalho, mas escrito em linguagem de gente, de gente que sabe escrever. (...) Como ensinar teatro nestes Brasis sem conhecer a sua "História do Teatro" doravante. — ALTIMAR PIMENTEL. Carta ao autor. João Pessoa, 18.5.79.



Nelson de Araújo nasceu em Capela, Sergipe, em 1926. De longa data residente em Salvador, em cuja imprensa diária trabalhou por muito tempo, é desde 1960 professor na Escola de Teatro da UFBA, onde começou a sua vida docente lecionando História do Teatro, que ainda leciona, e agora também Expressões Dramáticas no Folclore Brasileiro, matéria de que é pioneiro nas universidades brasileiras. A sua *História do Teatro* (1ª edição: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978) é fruto, em grande parte, do seu compromisso com a primeira dessas disciplinas, como as suas pesquisas inspiraram a implantação da segunda e vieram a resultar, de sua autoria, nos dois volumes de *Pequenos Mundos*, extensa investigação de campo no Interior da Bahia sobre as formas populares de espetáculos e o folclore em geral, pesquisa que se fez e se vem fazendo com a participação de estudantes daquele estabelecimento de ensino superior. O terceiro e último volume de *Pequenos Mundos* está em elaboração, tendo sido os dois outros publicados pela Fundação Casa de Jorge Amado e UFBA, em 1986 e 1988. Em 1990 a EGBA editou as suas peças de *Teatro: Quatro Textos para Encenação*, que incluem *A Companhia das Índias*.

Hoje dedicado sobretudo à literatura de ficção, Nélson de Araújo terá publicado pela Editora Nova Fronteira, do Rio, o seu livro de novelas *1591 — a Santa Inquisição na Bahia*, a ser lançado nacionalmente em setembro de 1991. A novela-título baseia-se nos episódios da primeira visitação do Santo Ofício à Bahia, que no ano em curso tem registrado o seu quarto centenário.

Em 1987, as Edições Ianamá, de Salvador, dele publicaram *Três Novelas do Povo Baiano*, que aparecem, em segunda edição, incorporadas ao volume da Nova Fronteira.

História do Teatro

Nélson de Araújo

HISTÓRIA DO TEATRO

2ª edição, revista,
ampliada e atualizada até 1980

> — *Senõr, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de* La corte de la muerte, *y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece... — Cervantes.* Don Quijote de la Mancha.

Empresa Gráfica da Bahia

Governador do Estado
ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES

Diretor-presidente da EGBA
FERNANDO VITA

Capa: Beto Cerqueira

Copyright: Nélson de Araújo, 1978, 1991.

Todos os direitos desta edição em língua portuguesa reservados à Empresa Gráfica da Bahia — EGBA.
Rua Melo Morais Filho, 189 — Fazenda Grande do Retiro.
CEP 40340 — Salvador/Bahia.

Printed in Brazil.

Araújo, Nélson de, 1926 —
A663 História do teatro. Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

1. Teatro — História. I. Título. II. Série.

CDD 792.09
CDU 792(09)

PARA SANTA, *IN MATRIS MEMORIAM.*

PARA OS MEUS FILHOS NÉLSON, LUIZ
E AUGUSTO.

AO HISTORIADOR VALENTÍN CALDERÓN
DE LA VARA, HOMENAGEM
PÓSTUMA.

A PAULO DOURADO E
GORGÔNIO NETO,
AMIGOS.

O autor expressa os seus agradecimentos a Nilda Spencer, Abílio Cândido de Jesus, mestre de tipografia, e Ewald Hackler, pela fraternal e valiosa colaboração que prestaram à elaboração deste ensaio, assim como ao Instituto Cultural Brasil-Alemanha (Goethe-Institut), Alliance Française, Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, Associação Cultural Ítalo-Brasileira Dante Alighieri, e aos seus delegados e diretores na Bahia.

Manifesta, de maneira especial, a sua gratidão ao historiador Renato Berbert de Castro, que bem compreendeu os propósitos e objetivos da obra. Muito deve ela também a João Augusto, cuja memória o autor homenageia.

ÍNDICE

Algumas Observações Preliminares, 13

Abreviaturas, 17

CRONOLOGIA, 19

O Teatro em Imagens, 35

DO RITUAL À ARTE DO TEATRO, 47

1. A ÁFRICA E A ÁSIA, 49

Formas de Transição e Modos Milenários, 51

O Grande Painel da África, 51. O Sudeste da Ásia, 56. A Índia e as Convenções da Ásia, 57. O Teatro Tradicional Chinês, 59. O Teatro Japonês, 63.

2. O TEATRO DA ANTIGÜIDADE CLÁSSICA, 67

A Grécia Antiga, o Teatro e o Drama, 69

Uma Pré-História no Egito, 69. Do Culto de Dioniso, a Tragédia, 69. O Drama Satírico, 71. Natureza e Estrutura da Tragédia, 72. Ésquilo. Sófocles, 73. Eurípides. Últimos Trágicos, 77. As Origens da Comédia Grega, 79. Estrutura e Períodos, 80. Comédia Antiga. Aristófanes, 81. Comédia Nova. Menandro, 82. Os Concursos Dramáticos, 83. O Ator, a Indumentária e a Máscara, 85. Um Edifício para o Teatro, 86. Cenários e Mecanismos, 88. Gêneros Dramáticos Menores, 89. A Primeira Teoria do Teatro, 90.

O Teatro em Roma, 92

Formas Populares e Formas Eruditas, 92. A Pantomima, 94. A Comédia e a Tragédia, 95. Plauto e Terêncio: o Apogeu, 96. Dos Meios do Teatro, 98. O Ator Romano. "Ludi Scaenici", 99. Horácio e Vitrúvio, 100. Sêneca. O Cristianismo, 101.

3. A IDADE MÉDIA, 105

Novos Modelos em Nova Civilização, 107

Sobre as Ruínas da Antiguidade, 107. O Teatro da Liturgia, 108. O Milagre e o Mistério na França, 110. A Tradição Cômica, 111. Na Inglaterra, 112. O Teatro de Língua Alemã, 114. "Lauda" e "Sacra Rappresentazione", 115. Na Espanha, 117. O Teatro Medieval Português, 118. Outros Países, 119. O Espaço Cênico no Teatro Medieval, 120.

4. DO RENASCIMENTO AO REALISMO, 123

O Teatro do Humanismo, 125

As Três Direções do Renascimento, 125. Formas Italianas de Transição, 126. Ressurreição da Comédia e da Tragédia, 127. O Drama Pastoral, 128. A "Opera in Musica", 129. A Arquitetura e a Cenografia, 129.

A Comédia Popular Italiana, 131

Como Apareceu a "Commedia dell'Arte", 131. Como Se Fazia a "Commedia", 132. Os Tipos. Sua Procedência, 134. Da Itália para a Europa, 136.

A Península Ibérica e o Brasil nos Séculos XVI e XVII, 138

O Renascimento na Espanha, 138. A Formação da "Comedia", 139. Lope de Vega e Calderón de la Barca, 140. Os Discípulos, 142. A Vida Teatral, 143. Portugal no Renascimento, 144. Nasce o Teatro no Brasil, 147. O Teatro Profano no Século XVII, 148.

O Renascimento na Inglaterra, 151

Raízes do Teatro Isabelino, 151. A Sociedade Inglesa e o Humanismo, 152. Teatros Regulares. A Arquitetura, 153. O Ator e a Dramaturgia. Shakespeare, 154. o Fim da Grande Época, 157. A Restauração, 158.

O Neoclassicismo Francês, 159

A Tragédia Neoclássica, 159. "Théâtre de la Foire", 160. O Hôtel de Bourgogne e os

"Jeux de Paume", 161. A Razão e o Rei. Boileau. O Balé, 162. Corneille e Racine, 163. A Comédia com a Altitude da Tragédia, 165.

O Teatro no Século XVIII, 167

A "Sensibilidade". O Ator, 167. Punch, a Pantomima, o "Clown" e o Circo, 168. O Renascimento da Alemanha, 169. O Teatro dos Jesuítas, 172. O Crepúsculo da Tragédia. Nova Comédia, 174. O Drama Burguês. Diderot e Lessing, 175. O "Melodrama", 176. A "Feira" Vive. A Ópera Cômica, 178. O Torvelinho da Revolução, 178. Revive o Teatro Português, 179. No Brasil, as Primeiras Casas e Elencos, 181.

O Romantismo e o Realismo, 186

O Pré-Romantismo e o "Sturm und Drang", 186. Goethe e Schiller, 186. "Cromwell", Manifesto do Teatro Romântico, 188. O Momento Romântico na Europa, 189. O "Gênio" e o "Astro", 191. "Vaudeville" e Realismo, 192. A "Mise en Scène". Wagner. Os Meiningen, 194. Em Portugal, 196. Um Teatro Nacional no Brasil, 197.

5. O TEATRO NO SÉCULO XX: A GRANDE REFORMA E NOVAS FRONTEIRAS, 203

O Teatro Moderno Define as Suas Tendências, 205

Crise ou Modificação, 205. O Naturalismo e a Reação ao Realismo, 206. Dramaturgia para Novos Tempos, 209. A Reflexão sobre o Teatro, 211. A Ampliação dos Limites, 213. Países Escandinavos, 214. Holanda e Bélgica, 219. Países Eslavos, 220. Hungria e Romênia, 224. As Américas, 226. Teatro Judaico, 230. Países Árabes e Islâmicos, 232.

A Idade do Experimentalismo, 236

A Rússia no Cenário Mundial, 236. A Inglaterra no Novo Século, 252. O Teatro da Irlanda, 264. O Século XX na França, 269. Os Países de Língua Alemã, 286. A Itália, antes e depois de Pirandello, 301. A Espanha: o Longo Caminho da Renovação, 314. Portugal e o Século XX, 324. A Presença dos Estados Unidos, 330. O Brasil, da Crise à Reforma, 345. A Dramaturgia Recente, 363. De 1974 a 1980, 365. O Teatro no Nordeste, 374. Formas Brasileiras de Espetáculos Populares, 378. O Ensino do Teatro. A Bibliografia, 382.

6. TEATRO CONTEMPORÂNEO: UMA CRÔNICA DE QUATRO LUSTROS, 385

A Reforma em Novo Ritmo, 387

Confluências, 387

De Jarry a Peter Brook, 387. 1960, 388. 1961, 389. 1962, 390. 1963, 391. 1964, 392. A Bahia, 393. O Teatro em Israel, 397. 1965, 398. 1966, 400. A Índia Contemporânea. People's Theatre, 400. A China, 403. 1967, 405. O Teatro Sueco. Ingmar Bergman. Escandinávia, 405. O Japão, 408.

Um Clímax do Experimentalismo, 409

1968, 410. O "Teatro Novo" nos Estados Unidos, 410. 1969, 414. Uma Temporada no México, 414. Jerzy Grotowski. Eugenio Barba, 417. 1970 a 1972, 418. Poloneses. Tchecoslovacos. Iugoslavos, 419. 1972 em Buenos Aires, 422. 1973 e 1974, 427. O Despertar da África, 429. Húngaros. Romenos. Búlgaros, 431. Renovação no Teatro Hispano-Americano, 434.

O Apocalipse em Ciranda, 434

1975 e 1976, 436. O Canadá: Nacionalismo e Dualidade Idiomática, 438. 1977 e 1978, 441. O Teatro em Minas, 444. 1979 e 1980, 448. Dois Tempos no Rio Grande do Sul, 451. O Teatro no Paraná, 453.

Pequena Iconografia do Teatro Baiano, 457

Bibliografia, 469

Algumas Observações Preliminares

Se virtudes há neste livro, outros as têm visto. Não as conhecemos; cabe ao leitor negá-las ou confirmá-las. Dos defeitos sabemos. Cingir-nos-emos a comentar o mais grave de todos. Num compêndio, desde o primeiro momento concebido para pautar-se pela equanimidade e exatidão, a falha que mais avultou, assim que pudemos efetuar um exame crítico do primeiro exemplar impresso da edição anterior, foi certo desequilíbrio nas informações sobre o teatro brasileiro. Sentiu-se que a balança se inclinava para o Rio, São Paulo e o Nordeste em geral, em prejuízo de outras regiões ou Estados. Esse desequilíbrio decorria da carência de dados para o que havia começado, ainda no remoto ano de 1960, como um caderno de aproximadamente cem páginas datilografadas, cuja única cópia se perderia nos arquivos da que é hoje a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Tal caderno já estava concluído, em estilo de livro, na primeira aula que lá ministramos da disciplina História do Teatro, nos primeiros dias de março de 1960, e servira de não-solicitada prova de aptidão para a docência perante Martim Gonçalves, o fundador da escola. Ainda na década de 60, começou-se a preparar a presente história, mediante a restauração do que se extraviara e valendo-se de oito apostilas de um curso que se dera na Universidade de Brasília.

Publicado, enfim, o livro, em 1978, não se esperava que a aceitação fosse tão imediata, generosa e prolongada, por forma tal que o nosso trabalho viesse a ser lido, em nossos dias, em todos os cursos universitários de Teatro do Brasil, inclusive nos da Universidade de São Paulo. Limitada a primeira edição, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, à pequena tiragem de mil exemplares, ainda assim puderam os seus poucos volumes encaixar-se nas prateleiras especializadas das bibliotecas dos mais remotos rincões brasileiros e em muitas do Exterior, em algumas delas reduzido agora o solitário exemplar a uma coletânea de folhas em trapos, de tanta consulta.

Esgotou-se, de imediato, a primeira edição e o dever da penitência pela descompensação regional ia ficando cada vez mais impossível, para aflição de quem a devia. E o que se havia preparado sem própositos de glória ou ganho, porém como modesta ajuda aos estudiosos mal-servidos de bibliografia, deveria de novo transformar-se em fator interferente na verdadeira casa do escriba (como já havia sido a docência universitária), a da ficção, e em instrumento de tortura para ele, sobre quem passou a recair a grande monta de pedidos, até de países estrangeiros.

Impressa, pois, na Bahia a primeira edição, contendo dados coletados até 1974, na Bahia a segunda aconteceu, agora estendendo os dados até 1980. Surgia, assim, a oportunidade de tentar corrigir o já confessado desequilíbrio regional. No quadro do teatro brasileiro os subsídios sobre a Província ganham, na presente edição, mais amplitude, mediante a acolhida de verbetes sobre três centros teatrais, Minas, Paraná e Rio Grande do Sul, preparados os dois primeiros, respectivamente, por João Etienne Filho e Armando Maranhão, a quem expressamos os nossos agradecimentos pela presteza com que atenderam a solicitação nossa; sobre a competência de ambos nada se pode ajuntar, todos a reconhecem nos meios teatrais. À Bahia se reservou verbete idêntico e de outros Estados do Nordeste nos chegaram novos elementos, acrescentados ao espaço que lhes fora destinado na redação primitiva. Fez-se, assim, como se queria, mais brasileira a obra. Mais amplos resultaram também os capítulos dedicados aos teatros estrangeiros, com os dados da segunda metade dos anos 70. Introduziu-se uma nota sobre o canadense.

No projeto original do livro, em nada alterado, foram as grandes tendências que se tentou surpreender, na sua gênese e expansão, enfatizando-se a situação geográfica onde esses dois aspectos de um mesmo processo assumiram vulto e poder de influência. Nem tudo sobre determinado país é dito — só o suficiente para aclarar o horizonte mais extenso; nem todas as obras ou encenações de cada autor ou diretor são mencionadas. Por força dos limites cronológicos fixados para o ensaio e da demora em sua finalização na tipografia, não será de estranhar a ausência de fatos acontecidos entre a redação concluída e o exame do leitor. Assim na primeira edição; novos permanecerão omissos nesta diligência de atualização até 1980. Assim declina a precisão nos estudos de História à medida que se aproximam do contemporâneo. Tentou-se corrigir graves acidentes tipográficos disseminados na edição de 1978; outros não foram acidentes e devem ser vistos como incorreções do autor, que procurou repará-las.

Na revisão do primeiro texto houve, por vezes, nova escolha de dados, por se ter verificado que discordavam entre si duas ou mais fontes, não raro autorizadas histórias do teatro estrangeiras. Algumas dessas fontes passaram a ser vistas com reservas; numa delas se descobriu que atribuía atuações, cinqüenta anos após a sua morte, a um ator europeu do Renascimento...

Na segunda edição, como na primeira, para evitar as notas de rodapé, julgadas incômodas em páginas já de si mesmas saturadas de cifras, optou-se por tentar outras convenções bibliográficas, que não as mais seguidas e estimadas. Adotou-se o critério de mencionar no próprio texto, quando necessário, os autores de conceitos (ou fontes outras), cujas obras com facilidade se identificam na "Bibliografia", expressas, por seu turno, no correr dos capítulos, quando na lista bibliográfica figurarem diversos trabalhos de um mesmo escritor, ou mais de um item de uma mesma fonte. Não foram traduzidos os títulos das obras em espanhol, francês e inglês. As alemãs e italianas aparecem com os seus títulos originais, acompanhados de tradução, menos freqüentemente no capítulo "Teatro Contemporâneo: uma Crônica de Quatro Lustros", de informação mais sumária. Para as demais línguas, inclusive o grego, o russo e o árabe (de grafias especiais), estão em português e, em medida moderada, nos idiomas de origem, transliterados. No caso do grego e do russo, os nomes próprios, bem assim os títulos, se oferecem na forma mais próxima do português, acentuados no primeiro, sem notação tônica, como nele acontecem; não se entende por que os soviéticos, ao contrário dos japoneses, não lograram ainda um sistema oficial de romanização. Noutros, vindos de línguas orientais, seguiu-se o sistema de transliteração mais usual (quase sempre inspirado no inglês, v.g. para os indianos e chineses), guardando-se por vezes o registro já tradicional, entre as do Ocidente, de certos nomes, títulos e expressões. Exemplo do último tipo: *Shakuntala,* a transcrição inglesa mais corrente para o clássico da Índia. Por motivos meramente técnicos, omitiram-se determinados acentos e caracteres não facilmente encontráveis nas oficinas tipográficas, adaptando-se a padrões mais viáveis algumas notações fonéticas, em nomes escandinavos e das línguas eslavas que usam o alfabeto latino. Os japoneses são transcritos segundo as regras oficiais do *romaji* (ch = tch, sh = ch, etc.).

Na "Cronologia", os títulos aparecem de maneira simplificada.

Ainda com respeito aos nomes e expressões em russo — pelas razões já citadas — convém acrescentar que nem sempre são uma reprodução rígida do grafismo original, respeitando-se versões já usuais em português, simplificando-se outros.

Do russo ao português brasileiro e seus matizes notariais... Fez-se em muitos casos, entre os nomes próprios de personalidades atuais ou do passado, uma opção na penumbra, em face das dificuldades quase insuperáveis de atinar com a grafia correta, usada pelos seus portadores, de forma especial na duplicação das consoantes e acentuação incomum, procedimento a que se foi induzido pelas discordâncias das fontes documentais.

Na quase totalidade dos nomes próprios mencionados, estrangeiros ou brasileiros, preferiram-se as versões artísticas e literárias, assim entendidas as formas mais correntes nos documentos, com a redução dos de família. A tradução dos títulos das obras e espetáculos nem sempre é análoga à difundida nos frontispícios dos livros ou em periódicos. Buscou-se uma aproximação mais rigorosa com os originais.

Como observação final, diga-se que se preferiu acolher nomes de etnias em discordância com os dicionarizados, particularmente das africanas relacionadas com a composição étnica brasileira. Seria contra-senso admitir-se "hausa" e "ioruba", quando "hauçá" e "iorubá" ressoam nos ouvidos de todos. Por mais "oficiais" que sejam os primeiros.

E diga-se, ainda, que a palavra *crise*, insistentemente usada em relação ao teatro do Ocidente e às suas sociedades, não é senão a que o autor encontrou nas melhores fontes para caracterizar o período de 1975 a 1980. Se de 1980 até 1991 ela mais se aplica às sociedades do Terceiro Mundo, deduza o leitor por que acontece.

Salvador, 10 de maio de 1991.

Nélson de Araújo

Abreviaturas

a.C. — antes de Cristo
d.C. — depois de Cristo
publ. — 1ª edição
esc. — ano da elaboração do texto
enc. — estréia
póst. — póstumo
prov. — provável, provavelmente
c. — cerca
parc. — parcial
A. — autor
colab. — colaboração
adapt. — adaptação
comp. — composição
dir. — direção
nasc. — nascido
fal. — falecido

Outras abreviaturas que porventura ocorram no texto são do imediato entendimento do leitor.

CRONOLOGIA

Esta "Cronologia" tem também função complementar. Daí não aparecerem nos capítulos alguns acontecimentos e datas nela incluídos.

a.C.1887-d.C.80

a.C.c.1887	*Drama da Paixão de Osíris,* no Egito.
a.C.543	Pisístrato admite a tragédia nos festivais atenienses.
a.C.c.525-c.456	Vida de Ésquilo.
a.C.512	Quérilo vitorioso em concurso dramático em Atenas.
a.C.499	Desmoronam, em Atenas, as arquibancadas de madeira do teatro de Dioniso.
a.C.496-406	Vida de Sófocles.
a.C.c.490	*As Suplicantes,* de Ésquilo, em festival ateniense.
a.C.488	A comédia admitida nas competições teatrais atenienses.
a.C.c.484-406	Vida de Eurípides.
a.C.458	A *Orestíada,* de Ésquilo, ganha o primeiro prêmio no Festival de Dioniso.
a.C.c.450-c.380	Vida de Aristófanes.
a.C.449	Instituídos os concursos para atores nos festivais de Atenas.
a.C.431	Apresentação de *Medéia,* de Eurípides.
a.C.421	*A Paz,* de Aristófanes.
a.C.402	Encenação de *Édipo em Colono,* de Sófocles.
a.C.384-422	Vida de Aristóteles.
a.C.364	Atores etruscos chamados a Roma para aplacar a ira dos deuses.
a.C.c.343-c.292	Vida de Menandro.
a.C.317	Apresentação de *Dýskolos,* de Menandro. Atenas.
a.C.c.254-184	Vida de Plauto.
a.C.240	Os *ludi romani* acolhem os espetáculos teatrais.
a.C.191	Encenação de *Pseudolus,* de Plauto.
a.C.c.190	Nascimento de Terêncio, em Cartago.
a.C.179	Construído um teatro de madeira nas proximidades do templo de Apolo, em Roma.
a.C.173	O mimo é introduzido no festival romano dedicado a Flora.
a.C.166	Encenação de *A Mulher de Andros,* de Terêncio.
a.C.160	Terêncio parte para a Grécia.
a.C.62	Falecimento do ator romano Róscio.
a.C.52	Teatro de Pompeu, em Roma.
a.C.5-d.C.65	Vida de Sêneca.
d.C.80	No Coliseu de Roma, a encenação do mimo *Laureolus* e real crucificação do protagonista.

d.C.200-1473

d.C.c.200	O Rei Shudraka escreve, na Índia, *O Carrinho de Argila.*
d.C.350-472	*Shakuntala,* de Kalidasa, na Índia.
548	Falecimento de Teodora, a atriz que se casou com Justiniano de Bizâncio.
713-756	Vida do Imperador Hsüan Tsung, que incrementou as artes de representação na China.
979	*Winchester Tropes,* Inglaterra.
1210	Falecimento de Jean Bodel, autor de *Le jeu de saint Nicolas.* França.
1220	Apresentação de peça sobre a Ressurreição no exterior da igreja de Beverley, Inglaterra.
1264	Urbano IV institui a procissão de Corpus Christi.
1281	O Arcebispo de Braga, Portugal, proíbe as representações nos atos litúrgicos.
c.1285	Falecimento de Jean de la Halle, autor de *Le jeu de Robin et Marion* e de *Le jeu de la feuillée.*
c.1285	Falecimento de Ruteboeuf, autor do *Miracle de Théophile.*
c.1350	Kao Ming escreve na China *A História do Alaúde.*
1363-1443	Vida de Zeami Motokiyo. Japão, o teatro *nô.*
1402	Sala de espetáculos do Hôpital de la Trinité, em Paris.
c.1450	A *Passion* de Arnoul Gréban.
1461-1469	Encenação em Paris de *Maistre Pierre Pathelin.*
1473	O concílio de Aranda proíbe espetáculos nas igrejas espanholas.

1480-1837

1480	Angelo Poliziano escreve a *Fábula de Orfeu.*
1486	Apresentação em italiano, em Ferrara, de *Os Gêmeos,* de Plauto.
1489	Montagem, em Florença, da *Representação de S. João e S. Paulo,* de Lourenço, o Magnífico.
1490	A *Paixão de Jesus Cristo,* em Ravello, Itália.
1492	*Églogas* de Juan del Encina representadas perante o Duque de Alba.
1494-1576	Vida de Hans Sachs.
1495	Impressa, na Holanda, a moralidade *Elckerlyc.*
1498	Publicação da *Poética* de Aristóteles por Giorgio Valla.
1499	Publicação de *La Celestina.*
1500	Encenado em Amiens o *Mystère* de Jean Michel.
1508	Encenada *A Comédia da Caixinha,* de Ariosto.
1511	Impressão de *De Architectura,* de Vitrúvio.
1512	Encenação, em Paris, de *Le jeu du prince des sots,* de Pierre Gringoire.
1515	Publicação de *Sofonisba,* tragédia de Gian Giorgio Trissino.
1516	Publicados, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, os diálogos de Anrique da Mota.
1518	Encenação do *Auto da Alma,* de Gil Vicente.
1526	Primeiro espetáculo teatral no México.
1526	Encenação de *Templo de Apolo,* de Gil Vicente.
1528	Construção do teatro de Ferrara.

1531	Perante o Núncio Apostólico apresenta-se em Bruxelas *Jubileu de Amor*, de Gil Vicente.
1534-1597	Vida de José de Anchieta.
c.1536	Morte de Gil Vicente.
1545	Aparecimento do primeiro grupo da *commedia dell'arte*.
1546	Publicação de *Orazia*, tragédia de Aretino.
1548	Comediantes *dell'arte* apresentam-se em Lião.
1548	O Parlamento de Paris proíbe a encenação de peças religiosas.
1549	Chegam ao Brasil os primeiros missionários jesuítas.
1552	Encenada a primeira tragédia neoclássica francesa, *Cléopâtre captive*, de Jodelle.
1553	Publicação do tratado sobre *Arquitetura* de Serlio.
1554	Encenada a comédia *Bristo*, de Antônio Ferreira.
1554	Publicação de *A Mandrágora*, de Maquiavel.
1559	Publicação da comédia *Os Estrangeiros*, de Sá de Miranda.
1562	Representada, perante a Rainha Isabel, a tragédia *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville.
1562	Publicadas as obras de Gil Vicente.
1562-1635	Vida de Lope de Vega.
1564	Primeiro espetáculo no Brasil com referência precisa: *Auto de Santiago*, na aldeia do mesmo nome, na Bahia.
1564-1616	Vida de William Shakespeare.
1566	Publicação da comédia *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall.
1571	Alberto Ganassa (*commedia dell'arte*) em Paris.
1573	Encenação de *Aminta*, de Tasso.
1574	Entra em funcionamento, em Madri, o Corral de la Pacheca.
1574	A *commedia dell'arte* em Madri.
1576	"The Theatre", o primeiro teatro de Londres.
1582	Robert Garnier publica a tragicomédia *Bradamente*.
1583	Encenada em Niterói *Na Festa de São Lourenço*, de Anchieta.
1583	Em Lucerna, Suíça, encenação de uma *Osterspiel*.
1584	Concluído o Teatro Olímpico, de Vicenza, Itália.
1584	Nas ruas da Bahia, o *Auto das Onze Mil Virgens*.
1585	"Teatro à porta da Misericórdia", no Rio de Janeiro.
1587	Publicada a tragédia *Castro*, de Antônio Ferreira.
c.1588	Estréia em Londres de *The Tragical History of Dr. Faustus*, de Marlowe.
1588	Já em funcionamento, em Lisboa, o pátio de comédias de Borratém.
1590	Publicação de *O Pastor Fiel*, de Guarini.
1591	Instala-se, em Lisboa, o pátio de comédias das Arcas.
1594	Apresentação, em Florença, do drama lírico *Dafne*, a primeira ópera.
1599	Visita o Peru a primeira companhia teatral.
1599	Construção do Globe Theatre, em Londres.
1600-1681	Vida de Calderón.
1602	Encenada em Augsburgo *Cenodoxus*, de Jakob Biedermann.
c.1602	Shakespeare escreve *Hamlet*.
c.1604	*Othello* encenada.
1604	Falecimento de Isabella Andreini, em Lião.
1605	Encenação de *Volpone*, de Ben Jonson.

1606-1684	Vida de Corneille.
1618	Construção do Teatro Farnese, em Parma, Itália.
1619	Publicação de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.
1622-1673	Vida de Molière.
1624	*Diálogo dos Montes* representado em português, na sinagoga de Amsterdam.
1625	Lope de Vega escreve *El Brasil restituido.*
1629	*El príncipe constante*, de Calderón, levada à cena.
1634	Surge o Théâtre du Marais, em Paris.
1635	Criada a Académie française.
1636/7	Estréia de *Le Cid*, de Corneille.
1638	Inaugura-se, com uma peça de Vondel, o primeiro teatro municipal de Amsterdam.
1639-1699	Vida de Racine.
1641	Comédias na Bahia nas comemorações da separação dos reinos ibéricos.
1641	Alardes, cavalhadas e corridas de touros em festividades no Rio.
1642	O Parlamento inglês decreta o fechamento dos teatros.
1643	Molière funda *L'Illustre-théâtre.*
1653-1724	Vida de Chikamatsu Monzaemon, autor de peças para o *kabuki.* Japão.
1659	*Les précieuses ridicules*, de Molière, em cena.
1660	Reabertos os teatros ingleses.
1660	Os comediantes *dell'arte* estabelecem-se em Paris.
1661	Fundada a Académie Royale de Danse. França.
1662	Molière casa-se com Armande Béjart.
1664	Estréia de *Tartuffe*, de Molière.
1665	Encenada a primeira peça em língua inglesa nos Estados Unidos.
1665	Publicada *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo.
1668	Encenação de *L'avare*, de Molière.
1673	*Le malade imaginaire* no palco.
1674	Boileau publica *L'art poétique.*
1676	Extingue-se em Paris a Confrérie de la Passion.
1677	Estréia de *Phèdre*, de Racine.
1680	Criada a Comédie-française.
1681	Encenada *Venice Preserved*, de Otway.
1684-1754	Vida de Ludvig Holberg.
1698-1782	Vida de Metastasio.
1704	Publicação das comédias de Manuel Botelho de Oliveira.
1709	*Turcaret*, de Lesage, encenada em Paris.
1722	Estréia de *La surprise de l'amour*, de Marivaux.
1728	Em cena, em Londres, *The Beggar's Opera*, de John Gay.
1729	Adapta-se sala da Câmara da Bahia, o primeiro teatro permanente do Brasil.
1729	*Fineza contra fineza*, de Calderón, representada na Bahia.
1730	Falecimento de Adrienne Lecouvreur.
1731	*Concórdia*, peça encenada pelos jesuítas em São Luís do Maranhão.
1731	Primeira apresentação, em Londres, de *The Merchant of London*, de George Lillo.
1736	Estréia de *Anfitrião*, de Antônio José, o Judeu.

1736-1796	Criação do "Drama da Capital" (Ópera Chinesa).
1739	Executado pela Inquisição, em Lisboa, Antônio José, o Judeu.
1746-1792	Vida de Gustav III da Suécia, fundador do Real Teatro Dramático.
1749-1832	Vida de Goethe.
1750	*O Café*, de Goldoni, tem a sua estréia.
1756	Incêndio destrói a feira de Saint Germain, em Paris.
1759-1805	Vida de Schiller.
1760	Construção do Teatro da Praia, na Bahia.
1760	Danças de marujos e da população negra e cigana em Salvador.
1760	Congadas em espetáculos públicos no Rio.
1760	"Ópera da fábula de Anfitrião" representada em Santo Amaro, Bahia. Também demonstrações de taieiras, quicumbis e congadas.
1762	Estréia de *Turandot*, de Gozzi.
1763-1826	Vida de Talma.
1766	Publicação de *Ponteach, or the Savages of America*. Nativismo nos Estados Unidos.
1767	Estréia de *Minna von Barnhelm*, de Lessing.
1768	Encenada em Vila Rica *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa.
1769	Publicação de *A Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing.
1769	Destruída em incêndio a Casa da Ópera do Pe. Ventura, no Rio.
1770	Philip Astley levanta em Londres o Amphitheatre (circo moderno).
1774	Publicado *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, romance de Goethe.
1776	*Sturm und Drang*, de Von Klinger.
1777	Estréia de *The School for Scandal*, de Sheridan.
1779	Falecimento de David Garrick.
1780	*Amor Mal-Compreendido*, de Luís Álvares Pinto, no Recife.
1780	Comediantes franceses e italianos fundem-se, em Paris, no Théâtre des Italiens.
1783	Criado o Teatro Nacional Polonês.
1784	Sucesso de público de *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais.
1787-1833	Vida de Edmund Kean.
1789	Encenação de *Siripo*, de Lavardén. Nativismo na Argentina.
1789	Estréia de *Misantropia e Arrependimento*, de Kotzebue.
1790	Tragédia *Inês de Castro* e entremezes em Cuiabá.
1791-1861	Vida de Scribe.
1794	Retorna à Europa a primeira companhia portuguesa que visitou o Brasil.
1796-1846	Vida de Deburau. A pantomima romântica em Paris.
1797	Encenação de *Victor ou l'enfant de la forêt*, de Pixérécourt.
1799-1854	Vida de Almeida Garrett.
1800-1876	Vida de Frédéric Lemaître.
1806	*El sí de las niñas*, de Moratín, levada à cena.
1807	Encenação de *Torquato Tasso*, de Goethe.
1808	Encenação de *Maria Stuart*, de Schiller.
1808-1863	Vida de João Caetano.
1808	Publicação da 1ª parte do *Fausto*, de Goethe.
1810-1857	Vida de Alfred de Musset.
1812	Inaugurado, na Bahia, o Real Teatro S. João.

1813	Inaugura-se, no Rio, o Teatro S. João.
1815-1848	Vida de Martins Pena.
1820	Estréia de *Un verre d'eau*, de Scribe.
1820	Publicação de *O Conde de Carmagnola*, de Manzoni.
1820-1883	Vida de Emília das Neves, atriz portuguesa.
1821	Publicação póstuma de *O Príncipe de Homburg*, de Kleist.
1827	A companhia de Kemble em Paris.
1828	Frédéric Lemaître protagonista do *Fausto*, de Goethe, em Paris.
1828-1906	Vida de Henrik Ibsen.
1829-1915	Vida de Tommaso Salvini.
1830	Polêmica apresentação de *Hernani*, de Hugo, em Paris. O Romantismo.
1830	Publicação de *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot.
1831	Puchkin publica *Boris Godunov*.
1833	Estréia, em Niterói, da companhia de João Caetano.
1834	*Misantropia e Arrependimento*, de Kotzebue, em tradução de Caetano Moura, inaugura no Rio o Teatro da Praia D. Manuel.
1835	Estréia de *Don Álvaro*, do Duque de Rivas. O Romantismo na Espanha.
1835	Publicação de *A Morte de Danton*, de Buechner.
1835-1905	Vida da atriz Clélia Araújo.
1837	Criado o Teatro Nacional de Budapeste.

1838-1886

1838	*Um Auto de Gil Vicente*, de Garrett, encenado em Lisboa. Marco inicial do Romantismo português.
1838	Encenação de *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena.
1838	Estréia de *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães. O Romantismo no Brasil.
1841-1894	Vida de Xisto Bahia.
1841-1909	Vida de Coquelin *ainé*.
1844	Estréia de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.
1845-1923	Vida de Sarah Bernhardt.
1846	Estréia de *O Inspetor*, de Gogol.
1846	Inaugurado o Teatro Nacional de Lisboa.
1846	A primeira companhia francesa de operetas no Rio.
1847	Gonçalves Dias publica *Leonor de Mendonça*.
1847	Estréia de *Un caprice*, de Musset.
1849-1912	Vida de August Strindberg.
1850	Estréia de *Frei Luís de Sousa*, de Garrett.
1851	*Le chapeau de paille d'Italie*, de Labiche. Estréia.
1852	Construção do Teatro Nacional de Bucareste.
1852	Encenação de *La dame aux camélias*, de Dumas, filho.
1855-1908	Vida de Artur Azevedo.
1856	*A Dama das Camélias* encenada no Rio. O Realismo no Brasil.
1856-1950	Vida de G. B. Shaw.
1857	*O Rio de Janeiro: Verso e Reverso*, de Alencar, encenada.
1858	*Calabar*, de Agrário de Menezes, publicada na Bahia.

1859	A primeira revista brasileira: *As Surpresas do Sr. José da Piedade.*
1859-1924	Vida de Eleonora Duse.
1860-1904	Vida de Anton Tchekhov.
1860	Encenação de *A Tempestade,* de Ostrovski.
1861	Imre Madach publica na Hungria *A Tragédia do Homem.*
1862	Publicação das *Lições Dramáticas,* de João Caetano.
1863-1938	Vida de Konstantin Stanislavski.
1863-1928	Vida de Sílio Boccanera Júnior.
1865	O ator John Wilkes Booth assassina Lincoln, o presidente norte-americano.
1866	*The Black Crook,* primeiro espetáculo musical na Broadway.
1866	Qorpo-Santo escreve, em Porto Alegre, *Mateus e Mateusa.*
1866	Estréia de *La vie parisienne,* de Offenbach-Meilhac-Havély.
1866-1938	Vida de Ramón del Valle-Inclán.
1866-1945	Vida da atriz portuguesa Adelina Abranches.
1867-1936	Vida de Luigi Pirandello.
1868-1928	Vida de María Guerrero.
1868-1955	Vida de Paul Claudel.
1871	Estréia da *Aída,* de Verdi, na inauguração da Ópera do Cairo.
1873-1943	Vida de Max Reinhardt.
1874	Os Meiningen apresentam Shakespeare em Berlim.
1875	Estréia no S. João, da Bahia: *Uma Véspera de Reis,* de Artur Azevedo.
1876	Chega ao Egito a primeira companhia de atores sírios.
1876	Wagner funda o teatro de Bayreuth.
1878-1945	Vida de Leopold Jessner.
1879	Estréia de *Casa de Bonecas,* de Ibsen.
1880	Fundada por ex-escravos brasileiros, em Lagos, Nigéria, a Brazilian Dramatic Company.
1882	No palco *Caiu o Ministério,* de França Júnior.
1882	Espetáculo da Brazilian Dramatic Company, em Lagos, Nigéria, em homenagem à Rainha Vitória.
1882-1932	Vida de Leopoldo Fróis.
1882-1944	Vida de Jean Giraudoux.
1883	Inaugurado o Teatro Nacional da Tchecoslováquia.
1884	Estréia de *Cavalaria Rusticana,* de Giovanni Verga. Ópera em 1890. O Verismo.
1884	Estréia de *Juan Moreira,* de Gutiérrez. Teatro *gauchesco* na Argentina.
1884	Estréia de *A Carta Perdida,* de Caragiale.
1886	Inaugura-se na Bahia o Politeama.

1887-1980

1887	André Antoine funda o Théâtre Libre. O Naturalismo.
1887-1951	Vida de Louis Jouvet.
1888-1953	Vida de Eugene O'Neill.
1889	Estréia em Paris *O Poder das Trevas,* de Tolstoi.
1889	O Deutsche Freie Buehne. Naturalismo na Alemanha.

1889	Em Copenhague é encenada *Senhorita Júlia*, de Strindberg.
1890	Surge em Paris o Théâtre d'Art. Simbolismo.
1891	Estréia de *Margaret Fleming*, de James Herne. Tentativa de Naturalismo nos EUA.
1893	Estréia de *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck.
1893	Estréia de *A Woman of No Importance*, de Wilde.
1893	*Os Tecelões*, de Hauptmann, levada à cena por Otto Brahm.
1893	*Madame Sans-Gêne*, de Sardou, em palco parisiense.
1893-1966	Vida de Piscator.
1894	Estréia de *The Land of Heart's Desire*, de Yeats.
1895	Ermete Novelli encena Ibsen no Brasil.
1895	Os irmãos Lumière aperfeiçoam a cinematografia.
1896	*Terra Baixa*, de Guimerá. Teatro catalão.
1896-1948	Vida de Antonin Artaud.
1896	O impacto da encenação de *Ubu-roi*, de Jarry.
1896	*Zabedeu Carrancudo*, peça apresentada por brasileiros em Lagos, Nigéria.
1897	Estréia de *Cyrano de Bergerac*, de Rostand.
1898	Sarah Bernhardt protagonista de *A Cidade Morta*, de Gabrielle d' Annunzio.
1898-1956	Vida de Bertolt Brecht.
1898	Estréia de *Les aubes*, de Verhaeren.
1898	Fundado o Teatro de Arte de Moscou.
1898-1936	Vida de Federico García Lorca.
1899	Yeats funda em Dublin o Irish Literary Theatre.
1899	Granville Barker cria a Stage Society. Renovação na Inglaterra.
1899	Publicação de *A Música e a Encenação*, de Appia.
1900	*L'article 330*, de Courteline. Estréia.
1900	Encenação de *A Boa Esperança*, de Heyermans.
1901	Estréia de *Electra*, de Pérez Galdós. Madri.
1901	Encenação de *As Núpcias*, de Wyspianski.
1901-1974	Vida de Vittorio de Sica.
1902	No Teatro D. Amélia, de Lisboa, *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas.
1902	*O Espírito da Terra*, de Wedekind, no Kleines Theater, de Berlim.
1902	Eleonora Duse intérprete de *Francesca da Rimini*, de d'Annunzio.
1902	Estréia de *Albergue Noturno*, de Gorki.
1903	Estréia de *Os Velhos*, de D. João da Câmara. O Realismo em Portugal.
1903	André Antoine e sua companhia no Rio.
1904	Granville Barker no Court Theatre, de Londres.
1904	Funda-se em Lisboa o Teatro Livre. Naturalismo.
1904	Estréia de *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov.
1905	Encenação de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez.
1907	Primeira das *Ziegfeld Follies* na Broadway.
1907	Em Dublin, estréia de *The Playboy of the Western World*, de Synge.
1907	No Teatro Lara, de Madri, *Los intereses creados*, de Benavente.
1907	Construído o Teatro Nacional da Bulgária.
1908	*Occupe-toi d'Amélie*, de Feydeau, em Paris.

1908	Estréia de *Quebranto*, de Coelho Neto.
1908	Artur Azevedo prepara temporada de obras brasileiras para a Exposição Nacional.
1909	Inaugura-se o Teatro Municipal do Rio.
1909	Estréia de *Liliom*, de Molnar. Budapeste.
1909	Marinetti publica em Paris o primeiro manifesto futurista.
1909	Os *Ballets Russes* visitam Paris.
1909-1956	Vida de Tomás Santa Rosa Júnior.
1910	Jacques Rouché funda o Théâtre des Arts. Paris.
1910	Reinhardt encena *Édipo-Rei.*
1910	A Sociedade Flor do Dia encena Molière perante governantes ingleses da Nigéria.
1911	Estréia de *Malazarte*, de Graça Aranha, no Théâtre de L'Oeuvre, Paris.
1911	Criada a Escola Dramática Municipal do Rio.
1912	Max Reinhardt visita os EUA.
1912	Estréia de *O Pequeno Santo*, de Roberto Bracco.
1912	Estréia de *Professor Bernhardi*, de Arthur Schnitzler.
1912	Lugné-Poë encena *L'annonce faite à Marie*. Claudel.
1912-1971	Vida de Jean Vilar.
1913	Copeau cria o Théâtre du Vieux Colombier.
1913	Publicação de *Towards a New Theatre*, de Gordon Craig.
1914	Fundado por Tairov o Teatro Kamerni.
1915	Fundado nos Estados Unidos o grupo Washington Square Players.
1915	Estréia de *Eva*, de João do Rio.
1915	Inauguração do Trianon, do Rio.
1916	Estréia de *Flores de Sombra*, de Cláudio de Sousa.
1916	Criada a troupe ídiche de Vilna, Lituânia.
1916	Provincetown Players em Nova Iorque.
1916	Teatro da Natureza, no Rio.
1916	Estréia de *A Máscara e o Rosto,* de Chiarelli. *Teatro del grottesco.* Itália.
1916	*O Filho*, de Hasenclever: estréia em Praga. O Expressionismo.
1917	Jacques Copeau nos EUA.
1917	Estréia de *Da Manhã à Meia-Noite,* de Georg Kaiser.
1917	Paul Claudel embaixador no Rio.
1918	Fundado o Theatre Guild. Estados Unidos.
1918	Nahum Tsemach cria em Moscou o Habimah.
1918	Estréia de *Marionetes, que Paixão!,* de San Secondo. *Grottesco.*
1918	Meyerhold encena *Mistério-Bufo,* de Maiakovski.
1919	Louis Jouvet e L'Atelier.
1919-1973	Vida de Eros Martim Gonçalves.
1920	O Dadaísmo no Théâtre de l'Oeuvre, Paris.
1920	*Todo-o-mundo,* de Hofmannsthal, em Salisburgo. Estréia em Berlim, 1912.
1920	Encenada *Dybbuk,* de Salomon Ansky.
1920	Estréia de *The Emperor Jones,* de O'Neill.
1920	Encenado em Petrogrado *O Ataque ao Palácio de Inverno.*
1921	Lugné-Poë apresenta em Paris *Le cocu magnifique*, de Crommelynck.

1921	*A Flor sob os Olhos,* de Fausto Maria Martini. Itália, *Crepuscolarismo.*
1921	Estréia de *Seis Personagens em Busca de um Autor,* de Pirandello.
1921	Estréia de *Rur,* de Karel Capek.
1921-1969	Vida de Cacilda Becker.
1922	A "Batalha da Quimera", de Renato Viana.
1922	Copeau conhece Stanislavski em Paris.
1922	Estréia de *Henrique IV,* de Pirandello.
1922	Vakhtangov encena *Turandot,* de Gozzi.
1922	O Teatro de Arte de Moscou excursiona pela Europa.
1923	O Teatro de Arte de Moscou excursiona nos EUA.
1923	Estréia de *The Adding Machine,* de Elmer Rice. Expressionismo nos EUA.
1923	Dullin encena em Paris *El señor de Pigmalión,* do espanhol Jacinto Grau.
1923	*Knock,* de Jules Romains, tem a sua estréia em Paris.
1923	Estréia de *Saint Joan,* de Shaw.
1924	Jaime Costa e Procópio Ferreira criam as suas companhias.
1924	Jaime Costa encena Pirandello.
1924	Stanislaw Witkiewicz escreve *A Mãe.*
1924	Fundado em Tóquio o Tsukiji Shôgekijô (Pequeno Teatro Tsukiji).
1924	Primeira apresentação de *Voulez-vous jouer avec moâ?,* de Achard.
1924	Copeau parte para a Bretanha. "Les Copiaux".
1924	Encenada *June and the Paycock,* de O'Casey.
1925	Estréia de *Os Swedenhielms,* de Hjalmar Bergman.
1925	Criado em Tel-Aviv o Ohel.
1925-1972	Vida de Sérgio Cardoso.
1926	O Théâtre Alfred-Jarry, de Artaud.
1927	O musical *Show Boat* nos EUA.
1927	Eugênia e Álvaro Moreyra criam no Rio o Teatro de Brinquedo.
1927	Apreendida a edição de *La hija del capitán, esperpento* de Valle-Inclán.
1927	*As Aventuras do Bom Soldado Schweik,* em adaptação e montagem de Piscator.
1927	*Hurra, Vivemos!,* de Toller, encenada por Piscator.
1928	*Siegfried,* de Giraudoux, por Jouvet.
1928	Estréia em Lisboa de *O Gebo e a Sombra,* de Raul Brandão.
1928	*A Ópera de Três Tostões,* de Brecht. Estréia.
1928	Tairov encena *A Ilha Púrpura,* de Bulgakov.
1928	Fundado o Teatro de Ulises. Teatro Moderno no México.
1928	280 peças na temporada da Broadway.
1929	*Medo,* de Afinoguenov, encenada pelo Teatro de Arte de Moscou.
1930	*L'ópera de quat'sous* (Brecht) em Paris, por Baty.
1931	Lorca à frente de La Barraca.
1931	Michel Saint-Denis cria a Compagnie des Quinze.
1932	Estréia de *Deus Lhe Pague,* de Joracy Camargo.
1932	A troupe do Habimah estabelece-se no atual Estado de Israel.
1933	Flávio de Carvalho apresenta em São Paulo *Bailado do Deus Morto.*
1933	Estréia de *Bodas de Sangre,* de Lorca.
1933	*Divinas palabras,* de Valle-Inclán, pela companhia Margarita Xirgu.

1934	Dulcina de Morais cria a sua companhia.
1934	Jouvet encena de Cocteau *La machine infernale.*
1935	Witold Gombrowicz escreve *Yvonne, Princesa da Borgonha.*
1935	O governo norte-americano cria a ANTA.
1935	*Waiting for Lefty,* de Odets, estréia nos EUA.
1935	Criado nos EUA o Federal Theatre Project.
1935	*Porgy and Bessy,* de Gershwin.
1935	*Murder in the Cathedral,* de Eliot, no festival de Cantuária.
1938	Pascoal Carlos Magno cria o Teatro do Estudante.
1938	*Iaiá Boneca,* de Ernâni Fornari.
1938	Estréia de *Our Town,* de Thornton Wilder.
1938	Publica-se *Le Théâtre et son double,* de Artaud.
1938	*Living-newspaper* norte-americano: *One Third of a Nation.*
1938	Dissolvida a companhia de Meyerhold.
1940	Primeira apresentação pública de Os Comediantes com *A Verdade de Cada Um,* de Pirandello.
1940	A companhia de Eva Todor.
1941	Surge a companhia de Bibi Ferreira.
1941	Ziembinski chega ao Brasil.
1941	Jouvet no Brasil: *Knock,* de Jules Romains.
1941	Teatro de Amadores de Pernambuco, de Valdemar de Oliveira.
1941	Encenada na Bélgica, sob a ocupação alemã, *Le jeu des quatre fils Aymon,* de Closson.
1942	Publicação de *Le mythe de Sisyphe,* de Camus.
1942	Estréia de *L'Apollon de Marsac,* de Giraudoux, no Rio. Jouvet.
1943	Ziembinski dirige *Vestido de Noiva,* de Nélson Rodrigues. Os Comediantes.
1943	O musical *Oklahoma!,* na Broadway.
1944	Shaw e Giraudoux por Dulcina de Morais.
1944	Estréia de *Huit-clos,* de Sartre.
1944	Fundado o Teatro Cameri, em Tel-Aviv.
1944	No Teatro Nacional de Lisboa *Dulcinéia, ou a Última Aventura de D. Quixote,* de Carlos Selvagem.
1944	Camus dirige a leitura de *Le désir atrappé par la queue,* de Picasso.
1945	Na Índia, o balé *India Immortal,* pela Central Ballet Troupe, do People's Theatre.
1945	Estréia de *Calígula,* de Camus.
1945	*Glass Menagerie,* de Tennessee Williams, em Nova Iorque.
1945	*O Imperador Jones,* de O'Neill, inicia o Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento.
1945	Margarita Xirgu protagonista de *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca, na Argentina.
1945	*Nápoles Milionária,* de Edoardo de Filippo. Estréia.
1945	Criação do Théâtre National Belge.
1946	Encenação de *An Inspector Calls,* de Priestley.
1946	Os Artistas Unidos de Henriette Morineau.
1946	Fundado o Teatro Nacional Indiano.
1946	*Desejo,* de O'Neill, pelos Comediantes.

1946	Surge em Lisboa o Teatro-Estúdio do Salitre.
1946	Teatro do Estudante de Pernambuco.
1946	Fundado o Piccolo Teatro di Milano. Giorgio Strehler.
1946	Estréia de *O General do Diabo*, de Zuckmayer.
1947	*Do Lado de Fora da Porta*, de Borchert, às vésperas da sua morte.
1947	*Les bonnes*, de Genet, por Jouvet.
1947	Barrault e Madeleine Renaud instalam-se com a sua companhia no Théâtre Marigny, Paris.
1947	*Fastes d'enfer*, de Ghelderode, encenada em Paris.
1947	Julian Beck funda o Living Theatre norte-americano.
1947	Encenação de *O Processo*, de Kafka, adaptado por Barrault e Gide.
1948	Sérgio Cardoso protagonista de *Hamlet*.
1948	Criado em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia.
1948	Estréia de *A Lady's Not for Burning*, de Christopher Fry. Teatro poético na Inglaterra.
1948	Alfredo Mesquita funda a Escola de Arte Dramática de São Paulo.
1948	Criado o Teatro Dramático Iugoslavo.
1949	Estréia em Madri de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo.
1949	Elia Kazan dirige, na estréia, *Death of a Salesman*, de Arthur Miller.
1949	*A Street Car Named Desire*, de T. Williams, nos EUA.
1949	Encenada *Corrupção no Palácio da Justiça*, de Ugo Betti, Itália.
1950	Amplia-se a vida teatral *off-Broadway*, EUA.
1950	*La cantatrice chauve*, de Ionesco, em Paris. Teatro do Absurdo.
1951	*Triângulo Escaleno*, de Silveira Sampaio.
1951	Criado por Maria Clara Machado O Tablado.
1951	*As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch.
1951	Incêndio no Abbey Theatre, de Dublin.
1951	*Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, no TBC.
1952	Estréia em Paris de *Jacó e o Anjo*, do português José Régio.
1952	Estréia em Madri de *Tres sombreros de copa*, comédia de Miguel Mihura.
1953	Instituído o festival de Stratford, no Canadá.
1953	*Canção dentro do Pão*, de Raimundo Magalhães Júnior.
1953	Estréia do Teatro de Arena. São Paulo.
1953	Estréia de *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme de Figueiredo.
1953	*The Crucible*, de Arthur Miller.
1953	*En attendant Godot*, de Beckett, estréia em Paris. O Teatro do Absurdo.
1953	O Teatro Popular Universitário de Madri encena *Escuadra para la muerte*, de Alfonso Sastre.
1953	Fundado em Portugal o Teatro Experimental do Porto.
1953	*Um Caso Clínico*, de Buzzati, pelo Piccolo Teatro di Milano. Teatro do Absurdo.
1953	Instala-se em Londres o Theatre Workshop, de Joan Littlewood.
1955	Martim Gonçalves cria a Escola de Teatro da Universidade da Bahia.
1955	Estréia de *A Moratória*, de Jorge Andrade.
1956	Estréia do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em Recife.
1956	*A Visita da Velha Senhora*, de Duerrenmatt. Estréia.
1956	Fundada a English Stage Company de George Devine.
1956	*Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Morais, no Municipal do Rio.

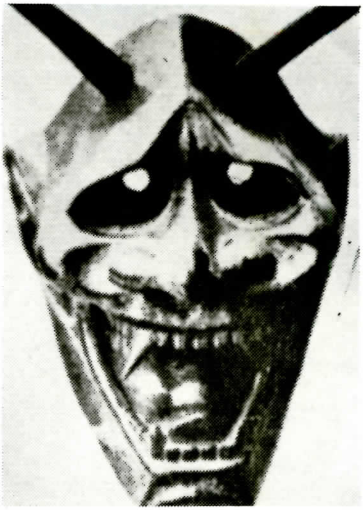
1956	Rafael Alberti escreve *Noche de guerra en el Museo del Prado.*
1956	Estréia de *Look Back in Anger,* de Osborne. A geração inglesa dos *angry young men.*
1957	Em Buenos Aires, estréia de *Tupac Amarú,* de Osvaldo Dragun.
1957	*West Side Story,* nos EUA.
1957	*The Room,* de Pinter, encenada. O Teatro do Absurdo na Inglaterra.
1958	Ziembinski dirige *O Santo e a Porca,* de Suassuna, com Cacilda Becker.
1958	Fundado o Teatro Oficina. São Paulo.
1958	O Seminário de Dramaturgia do Arena.
1958	Estréia de *Eles não Usam Black-Tie,* de Guarnieri.
1958	Destruído em incêndio, a poucos dias da inauguração, o Teatro Castro Alves, de Salvador.
1958	Joan Littlewood monta *The Hostage,* de Brendan Behan.
1959	Estréia de *The Zoo Story,* de Albee, na Alemanha Ocidental.
1959	Nuria Espert funda, na Espanha, a sua companhia.
1959	*Pique-nique en campagne,* de Arrabal, em Paris.
1959	Estréia de *Chapetuba F. C.,* de Oduvaldo Viana Filho.
1959	*Sergeant Musgrave's Dance,* de John Arden, em Londres.
1960	No Teatro Castro Alves inacabado, *A Ópera de Três Tostões,* de Brecht, dirigida por Martim Gonçalves.
1960	Estréia de *Revolução na América do Sul,* de Boal.
1960	Estréia de *O Pagador de Promessas,* de Dias Gomes.
1960	Encenação de *Um Caso em Irkutsk,* de Arbuzov.
1961	*The Death of Bessy Smith,* de Albee, em Nova Iorque.
1961	Estréia de *Le printemps 71,* Adamov.
1961	*Calígula,* no Teatro Castro Alves, primeira encenação de Camus em português, no Brasil.
1961	*The Kitchen,* de Wesker, na Inglaterra, Realismo social.
1961	George Devine visita o Brasil.
1962	*Evangelho de Couro,* na Escola de Teatro da Bahia, direção de Luís Carlos Maciel. Autor, Paulo Gil Soares.
1962	Alejandro Casona retorna à Espanha.
1962	*Andorra,* de Frisch. Estréia.
1962	*O Dragão,* de Chvarts, publicada na URSS.
1962	*La vie imaginaire de l'ébouer Auguste G.,* de Gatti. França, estréia.
1962	*Naïves hirondelles,* de Dubillard, estréia. Teatro poético.
1963	*Pequenos-Burgueses,* de Gorki, pelo Oficina.
1963	Sucesso de *Os Ossos do Barão,* de Jorge Andrade, pelo TBC.
1963	Estréia em Madri de *Las salvajes de Puente San Gil,* de José Martín Recuerda.
1963	Barrault encena em Paris *Divinas palabras,* de Valle-Inclán.
1963	Estréia polêmica de *O Vigário,* de Hochhuth.
1963	Fundado o National Theatre da Inglaterra.
1963	Peter Brook cria o núcleo experimental da Royal Shakespeare Company.
1963	Ingmar Bergman dirige o Real Teatro Dramático de Estocolmo.
1964	*Show Opinião.*
1964	Surge na Bahia o Teatro Vila Velha, fundado pelo Grupo dos Novos.
1964	1º World Theatre Season, em Londres.

1964	Surge na Dinamarca o Odin Teatret.
1964	Em Berlim, estréia de *Perseguição e Assassínio de Jean-Paul Marat*, de Peter Weiss.
1964	*O Caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt.
1964	Peter Brook encena *Marat/Sade*, de Peter Weiss, em Londres.
1964	Ariane Mnouchkine funda o Théâtre du Soleil.
1964	Surge em Moscou o Taganka, de Liubimov.
1965	*Frankenstein* do Living Theatre.
1965	Fundado na Califórnia, EUA, El Teatro Campesino.
1965	Estréia de *Arena Conta Zumbi*.
1965	*Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Estréia e viagem a Paris.
1965	*Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.
1965	Estréia de *A Governanta*, de Vitaliano Brancati. Itália.
1965	O Grand Magic Circus criado na França por Jérôme Savary.
1965	Estréia de *Saved*, do inglês Edward Bond.
1966	*Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos.
1966	Estréia de *America, Hurrah*, de Jean-Claude van Itallie.
1966	*Off-off-Broadway* nos EUA.
1966	*Teatro de Cordel*, no Teatro Vila Velha, de Salvador, direção de João Augusto.
1966	Visita de John Gielgud ao Brasil.
1966	Reabre em Dublin o Abbey Theatre, após o incêndio de 1951.
1966	Em Londres o crítico Tynan cria a expressão "Teatro do Fato" para o teatro-documentário.
1966	*The Lion and the Jewell*, do nigeriano Wole Soyinka em Londres.
1966	Estréia tumultuosa de *Les paravents*, de Genet, em Paris. Montagem de Roger Blin.
1966	Estréia de *Ofensa ao Público*, do austríaco Peter Handke.
1966	Estréia de *La noche de los asesinos*, do cubano José Triana.
1966	*Onde Canta o Sabiá*, dirigida por Grisolli.
1966	Estréia de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard. Inglaterra.
1967	*Esta Noite Improvisamos*, de Pirandello, dirigida por d'Aversa, na Escola de Teatro da Bahia.
1967	Inaugura-se o Teatro Castro Alves, reconstruído após o incêndio de 1958.
1967	No Brasil a Comédie-française.
1967	*Arena Conta Tiradentes* em São Paulo.
1967	Surge no Rio o grupo A Comunidade.
1967	A Comédie-française apresenta *La commère*, texto ainda não encenado de Marivaux.
1967	*O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Oficina.
1967	Em Portugal, encenada *Antônio Marinheiro*, de Santareno.
1968	*Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda.
1968	*Hair* na Broadway.
1968	O Living Theatre retorna aos EUA, depois do seu exílio na Europa.
1968	*Galileu Galilei*, de Brecht, pelo Oficina.

1968	Giorgio Strehler abandona a direção do Piccolo di Milano.
1968	Pressões políticas contra o teatro na Tchecoslováquia.
1968	*The Serpent* pelo Open Theatre de Nova Iorque.
1968	Multiplicam-se em Londres os "teatros de porão" e de *lunch-time.*
1968	*Doutor Getúlio, Sua Vida, Suas Glórias,* de Dias Gomes e Ferreira Gullar.
1968	A Inglaterra desembaraça-se da censura.
1969	Víctor García encena *O Balcão,* de Genet, em São Paulo.
1969	Estréia de *O Assalto,* de José Vicente.
1969	Crise no teatro parisiense.
1969	O Odin Teatret, da Dinamarca, em visita a Paris e Veneza.
1969	Grotowski em Nova Iorque.
1969	*Orlando Furioso* pelo grupo de Luca Ronconi. Itália.
1970	As dificuldades da economia dos EUA refletem-se no teatro, sobretudo no experimental.
1970	No Brasil o Living Theatre.
1970	No Recife, inaugura-se o moderno edifício do Teatro de Amadores, Nosso Teatro.
1970	Na França, Ariane Mnouchkine apresenta *1789, La Révolution doit s'arrêter à la Perfection du bonheur.*
1970	Estréia de *O Coral Meyer,* de Martin Sperr.
1970	Estréia mundial de *Murderous Angels* de Connor Cruise O'Brien, na Alemanha.
1971	Atores do Living Theatre expulsos do Brasil.
1971	*Castro Alves Pede Passagem,* de Guarnieri, estréia em Salvador.
1971	Estréia de *Hoelderlin,* de Peter Weiss.
1971	Primeira apresentação de *Véspera de Ano-Novo,* do austríaco Wolfgang Bauer.
1971	Falece a atriz Helene Weigel.
1971	Ruth Berghaus na direção do Berliner Ensemble.
1972	Transferido para Lião o Théâtre National Populaire.
1973	Fernando Peixoto dirige *Um Grito Parado No Ar,* de Guarnieri.
1973	Roger Planchon visita o Brasil.
1973	Falecimento de Joracy Camargo.
1973	Encenação de *Os Metalúrgicos,* de Bokariev, pelo Teatro de Arte de Moscou.
1974	*Nietzsche,* de Jean-Louis Barrault.
1974	Estréia de *Maria Magdalena,* de Franz Xaver Kroetz.
1974	Dario Fo apresenta na Itália *Não Pago, Não Pago.*
1974	Exibe-se em São Paulo o grupo português A Comuna.
1974	Grotowski no Brasil.
1974	*Viva o Cordão Encarnado,* de Luiz Marinho Filho, recebe o Prêmio Molière pelo melhor texto e melhor encenação (de Luís Mendonça).
1974	Crise no teatro britânico, efeito das dificuldades econômicas.
1974	Em Salvador, inauguração do Teatro Gamboa.
1974	Inauguração, em Curitiba, do Teatro Guaíra, depois do incêndio de 1970.
1975	A crise econômica afeta o teatro na Europa, agravando-se nos anos

	subseqüentes, quando o dos EUA sofrerá mais intensamente os seus efeitos, acarretando inclusive o declínio do teatro experimental.
1975	30º aniversário do Théâtre National Belge.
1975	Centenário do festival de Stratford-upon-Avon, Inglaterra.
1975	Falecimento, em Paris, de Jacques Charon.
1975	Falecimento de Thornton Wilder.
1976	Inauguração do National Theatre, em Londres.
1976	70º aniversário de Samuel Beckett.
1976	30º aniversário do Piccolo di Milano.
1976	Bicentenário do Burgtheater, de Viena.
1976	Em São Paulo, o II Festival Internacional de Teatro, empreendimento de Ruth Escobar.
1977	Falecimento de Valdemar de Oliveira.
1977	Falecimento de Carl Zuckmayer.
1977	Falecimento de Terence Rattigan.
1977	Faleçe Charles Chaplin.
1978	Comemora-se em todo o mundo o sesquicentenário do nascimento de Ibsen.
1978	Escolhido papa Karol Wojtyla, que foi ator e autor.
1978	Vigésimo aniversário do festival de Dublin.
1978	Apresentação de *Macunaíma,* em São Paulo.
1978	Falecimento de Ziembinski.
1979	30º aniversário do Berliner Ensemble.
1979	75º aniversário do Abbey Theatre, de Dublin.
1979	A "reabertura" política alivia o teatro brasileiro da ação da censura.
1979	Falecimento de Procópio Ferreira e João Augusto Azevedo.
1980	Tricentenário da Comédie-française. Comemorações em Paris.
1980	Desaparece em Paris Jean-Paul Sartre.
1980	No Brasil falecem Nélson Rodrigues, Vinícius de Morais, Pascoal Carlos Magno, Sônia dos Humildes, atriz baiana.
1980	Falecimento do encenador sueco Alf Sjoeberg.

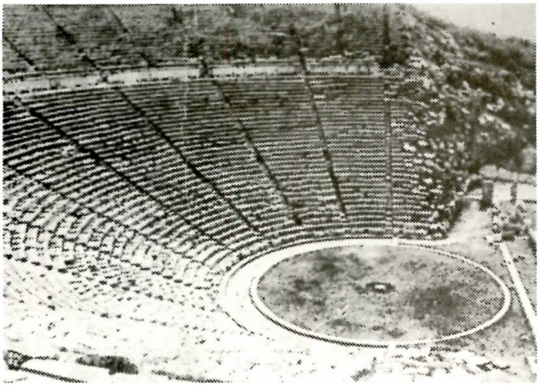
1. Mei Lan-fang: o ator chinês.



2. Máscara do teatro *nô*.

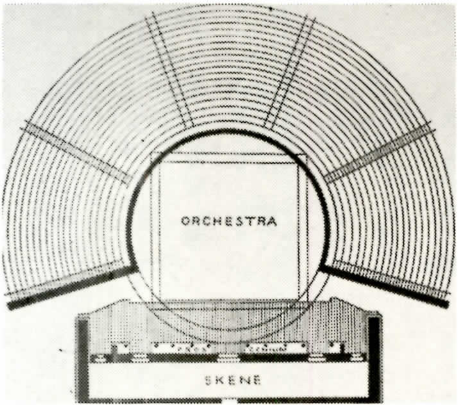
3. Moderna (1960) encenação de *Shakuntala:* Índia.

Fotos: Nélson de Araújo.



4. O teatro de Epidauro.

7. Ésquilo.

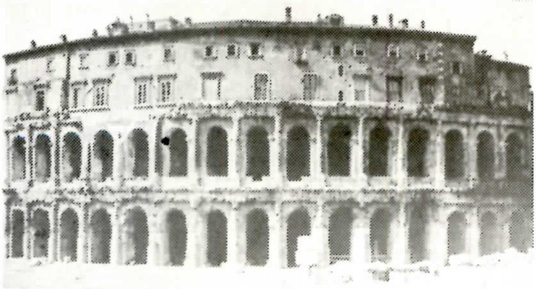


ORCHESTRA
SKENE

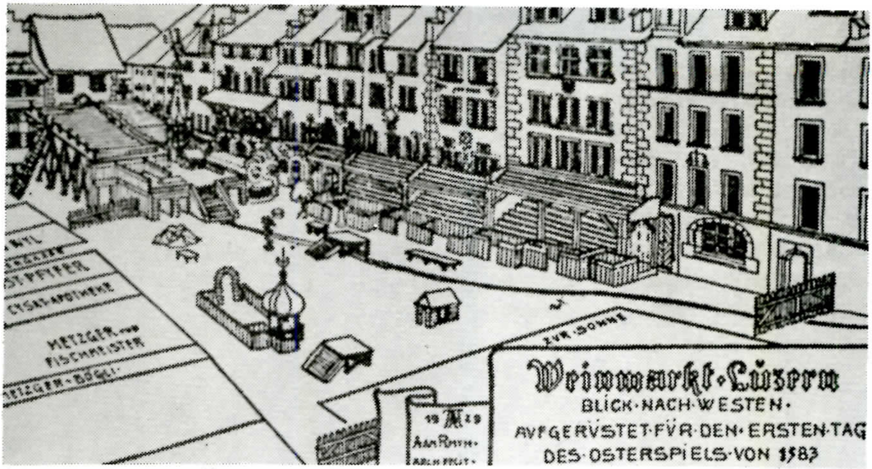
5. Planta do teatro de Termessos.

8. Sófocles.

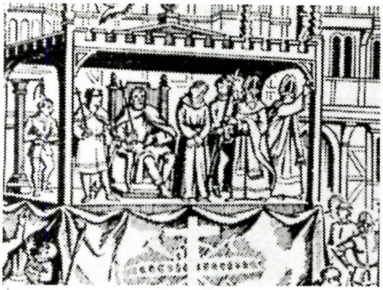
9. Eurípides.



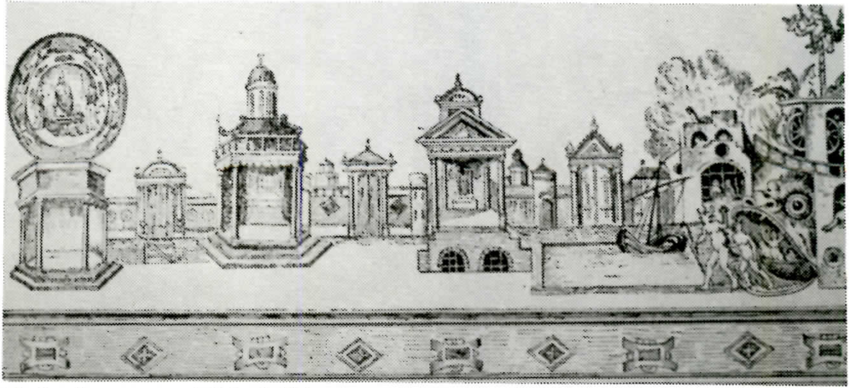
6. Teatro de Marcelo: Roma.


Weinmarkt·Lüzern
BLICK·NACH·WESTEN·
AVFGERÜSTET·FÜR·DEN·ERSTEN·TAG
DES·OSTERSPIELS·VON 1583
ZUR·SONNE
METZGER und FISCHMEISTER

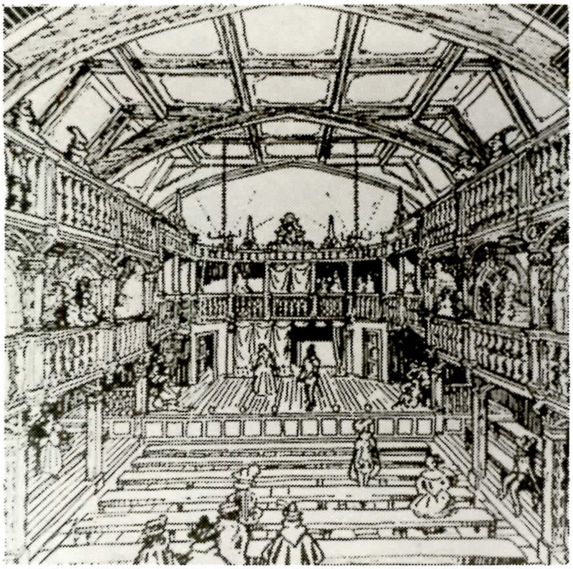
10. A *Peça de Páscoa* de Lucerna, Suíça, em 1583.



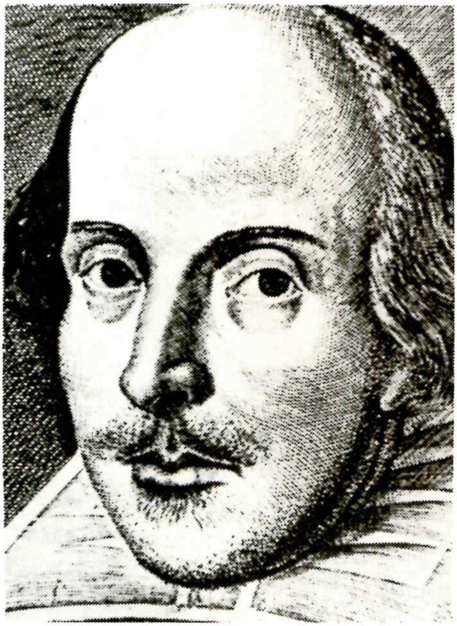
11. Palco medieval inglês sobre carreta.



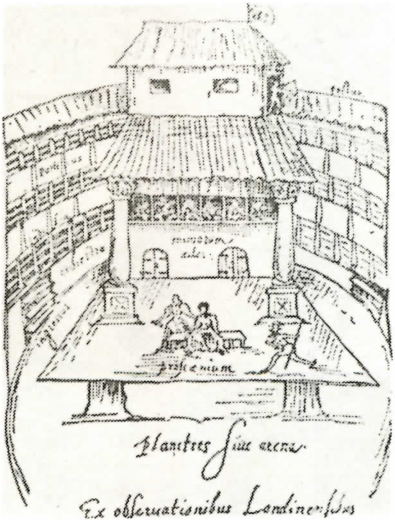
12. O palco para o mistério de Valenciennes.



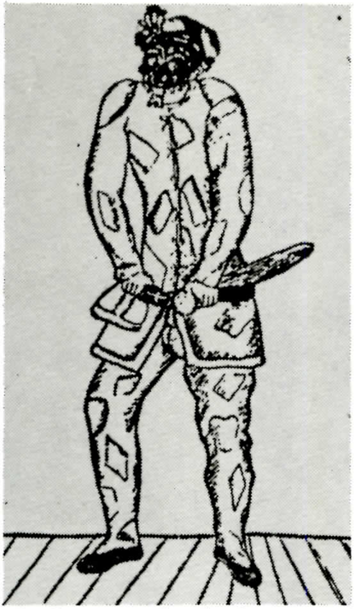
13. Teatro em Londres sob Isabel I.



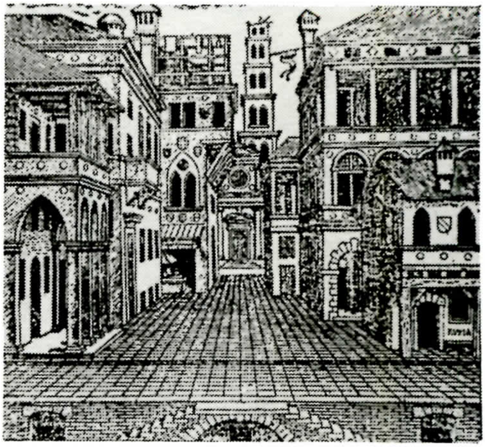
14. Shakespeare.


mimorum ædes
proscenium
planities sive arena
Ex observationibus Londinensibus

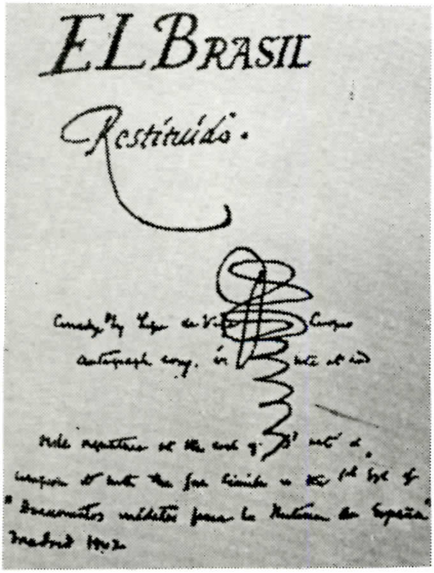
15. Palco isabelino. Desenho da época.



16. Arlequim em fins do séc. XVI.



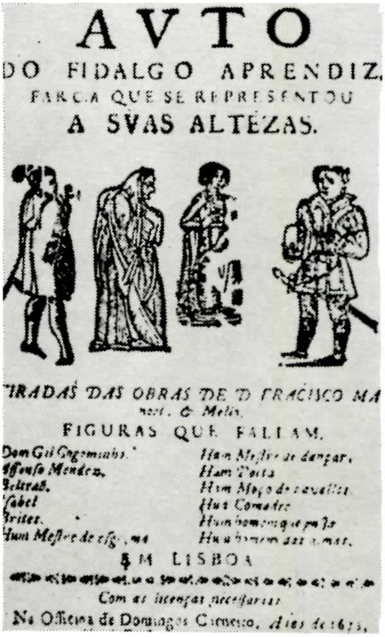
17. Cenário de Serlio para a comédia.



EL BRASIL

Restituido.

18. Primeira página da obra de Lope de Vega.



AVTO
DO FIDALGO APRENDIZ.
FARCA QUE SE REPRESENTOU
A SVAS ALTEZAS.

IRADAS DAS OBRAS DE D. FRACISCO MA
noel. de Melo.

FIGURAS QUE FALLAM.

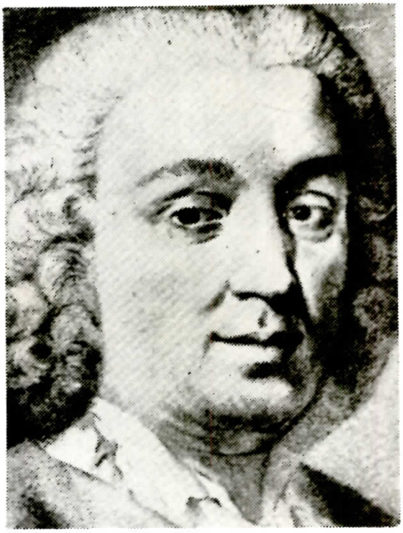
Dom Gil Cogominho.	Hum Mestre de dançar.
ffonso Mendez.	Hum Poeta
eltraõ.	Hum Moço de cavallos.
sabel	Hua Comadre
rites.	Hum homem que passa
um Mestre de esgrima	Hum homem que ... amar.

EM LISBOA

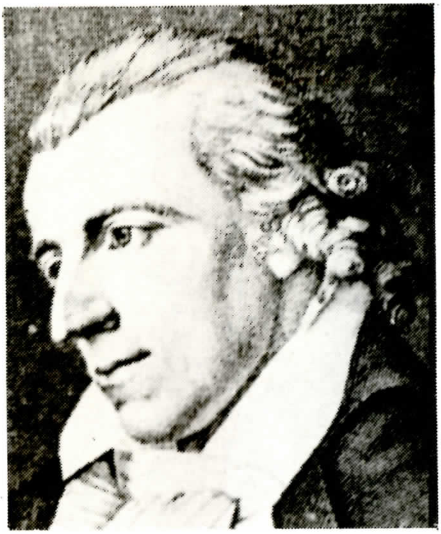
Com as licenças necessarias

Na Officina de Domingos Carneiro. Anno de 1676.

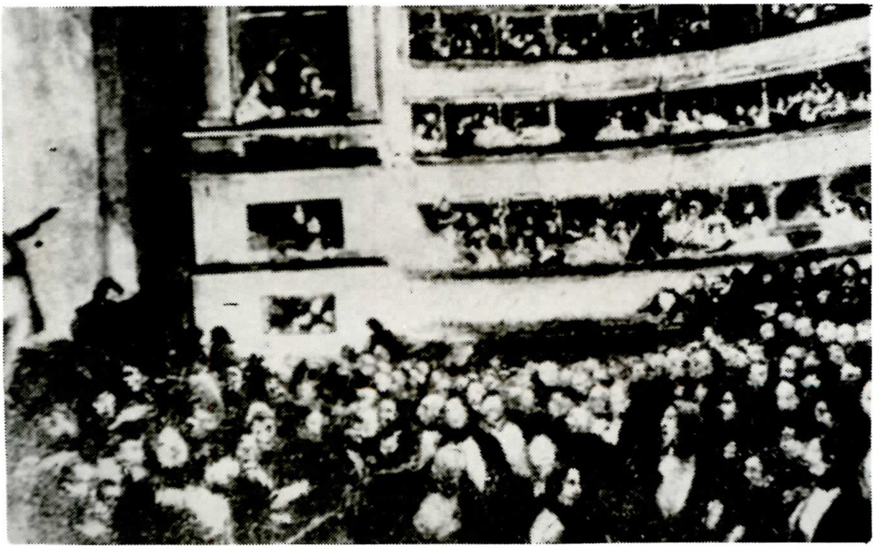
19. Primeira edição da obra de Francisco Manuel de Melo.



20. Goldoni.



21. Schiller.



22. Estréia de *Hernani,* de Hugo.

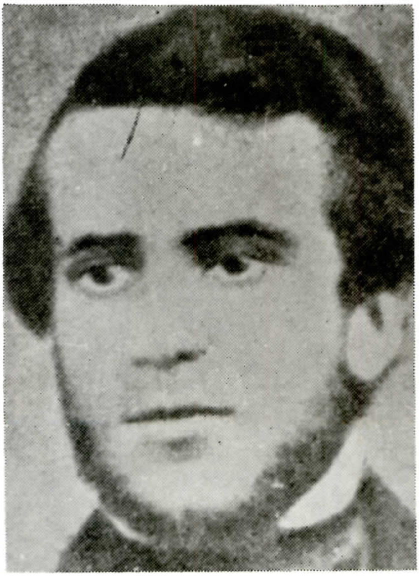
23. Sarah Bernhardt.

24. Ibsen.

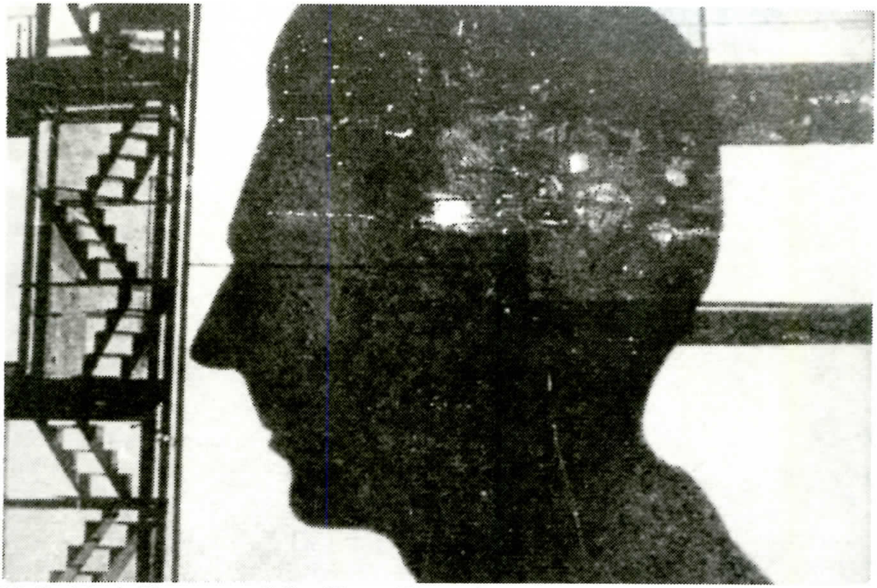
25. Stanislavski.

26. Qorpo-Santo.

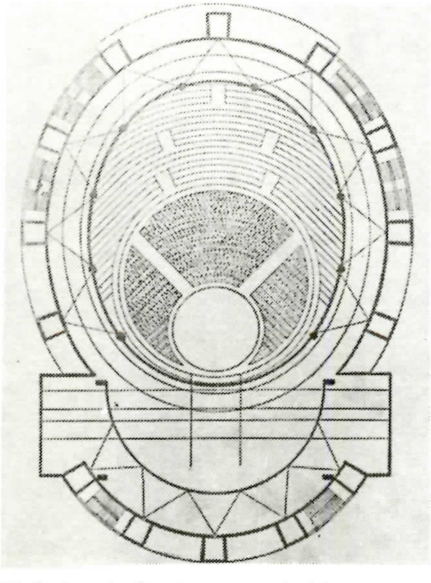
27. João Caetano.


28. Martins Pena.

29. Artur Azevedo.



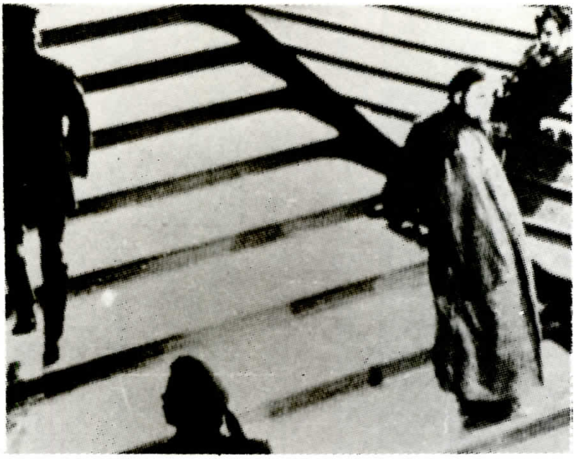
30. Cenário de Piscator para Toller *(Hurra, Vivemos!)*.



31. Projeto de Gropius: teatro sintético.

32. Dario Fo.

33. *O Pagador de Promessas* (1960): Natália Timberg e Leonardo Vilar.

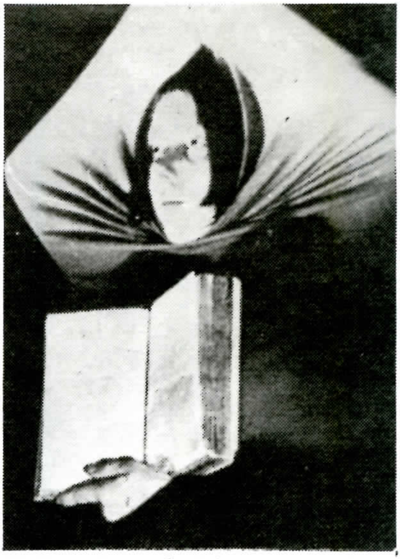


34. *Tragédia Otimista*, de Vichnevski, no Schaubuehne, de Berlim Ocidental (1972).

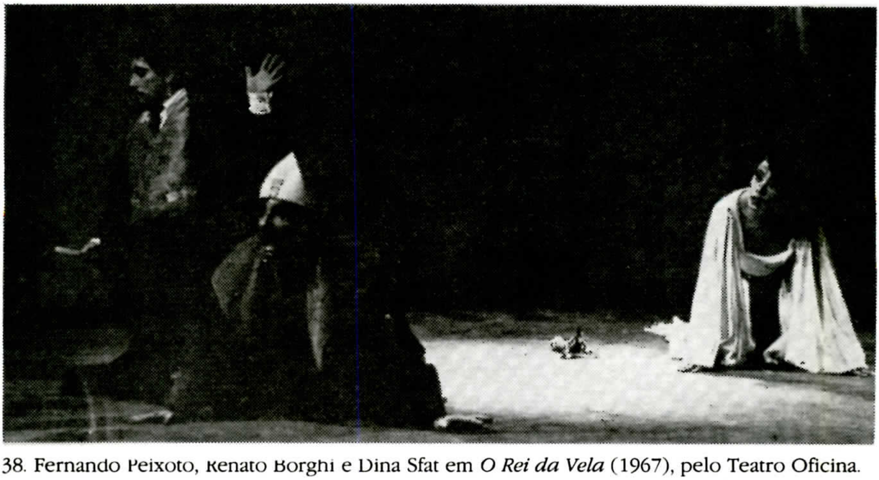
35. *O Interrogatório*, de Peter Weiss, no Real Teatro Dramático (1966), de Estocolmo, direção de Ingmar Bergman.

ROYAL COURT THEATRE
THE REMOVALISTS
BY
DAVID WILLIAMSON

36. Royal Court Theatre, de Londres.

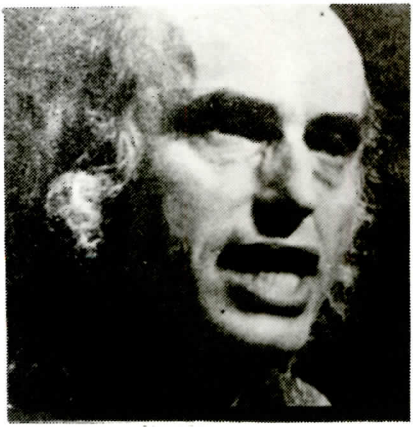


37. *Kaspariana,*pelo Odin Teatret (1967).



38. Fernando Peixoto, Renato Borghi e Dina Sfat em *O Rei da Vela* (1967), pelo Teatro Oficina.

39. Teatro de rua nos Estados Unidos.



40. Julian Beck (Living Theatre).

41. Jérôme Savary.

DO RITUAL À ARTE DO TEATRO

Todas as tentativas de definição do teatro convergem para um ponto comum onde são eliminadas as dificuldades do terreno da gênese e natureza: o teatro é a comunhão de um público com um espetáculo vivo. Vale dizer que é por excelência uma arte em comunidade e de comunidade. Quase unânime também é a admissão da sua origem dentro dos rituais religiosos; o que não é senão aquela sua primeira qualidade vista de outro ângulo.

Mas cumpre entender religião, aí, em sentido lato. É religiosa a origem do teatro — quando o for — tanto quanto é impregnada de religião a maior parte das expressões vitais dos grupos sociais onde é válido examiná-lo ao nascer, e tanto quanto a religião, neles, é contaminada das expressões vitais e do próprio cotidiano. O que se diz como conto pode ser o mito, a forma de contar pode ser o último traço de um rito.

Se o ritual é predominantemente religioso do ponto de vista da sua imagem histórica, é também, quando tal e como cerimônia, o mais eficaz portador de mensagens sociais. Daí ver-se o romance e a balada tradicionais, em si mesmos literários, mudar-se de grau em grau, como em certos casos anotados no Nordeste brasileiro, em formas de representação, para isso apossando-se de estruturas paracerimoniais (reisados, ternos, ranchos), conseqüencia de uma necessidade subjacente em camadas do povo de transmitir às demais aquilo que lhes importa. Seguramente o que aconteceu ao romance de José do Vale, e pode ter ocorrido ao "drama do boi", cujo nódulo provável em romance não se conhece, mas que documentadamente se desenvolveu a partir de um modo teatral rudimentar, recoberto por uma daquelas quase-cerimônias, o reisado, até atingir a densidade contemporânea que apresenta em algumas regiões.

A aceitação do nascimento do teatro nos rituais e cerimônias não cerceia o caminho a outras deduções que possam ser extraídas do seu processo de aparecimento: há uma forma que se constrói e há os seus reflexos no campo da psicologia coletiva, da psicologia individual e na gestação de uma modalidade de arte. O instinto de imitação está igualmente, é certo, nos primeiros momentos do teatro; é o que se pode chamar de seus fundamentos na individualidade. Pouco elucida, porém, dos aspectos de relação do teatro — assim compreendido o ato de comunicação entre quem representa e quem assiste — porventura os de mais relevância, uma vez que ele, o teatro, é esse comércio de emoção e de inteligência, não um movimento psicológico que a si mesmo se baste e em si mesmo termine.

Tudo o que se possa pensar do teatro reconduz àquela peculiaridade inicial: é por certo a forma de arte que maiores compromissos assume com o grupo humano, seja em suas organizações menos densas, seja no complexo das civilizações, onde segue inarredável a sua condição de porta-voz, de transmissor de mensagens e sinais. E não o demove da sua natureza, contínua e algo misteriosa, de companheiro do homem, seu prazer e seu remédio e, por sobre tudo isto, de um dos meios mais eficazes que ele terá descoberto para auto-identificar-se na sua condição. E é esta a razão da sua permanência e da sua alta hierarquia entre os fatos culturais. O que justifica o estudo a que seja submetido, especialmente os de natureza estética, sociológica ou histórica, cada vez mais freqüentes nos limites da bibliografia, da universidade e, o que é mais importante, da livre especulação.

1. A ÁFRICA E A ÁSIA

Formas de Transição e Modos Milenários

O GRANDE PAINEL DA ÁFRICA

Não há talvez nenhuma outra área geográfica contemporânea onde, mais do que na África, as relações entre o ritual, o mito e o teatro estejam em condições de ser melhor observadas. Dificilmente se encontrará uma etnia africana que não inclua, entre as suas expressões culturais mais significativas, ritos e cerimônias modulados pela representação. Esta peculiaridade repete-se em núcleos de culturas africanas deslocados do solo nativo, ainda que submetidos à aculturação e sincretismo religioso, como no Brasil.

Qualquer tentativa de classificação das diversas modalidades de teatro ou das manifestações pré-dramáticas dos povos africanos — e isto é válido também em relação às suas sobrevivências aculturadas — depara-se com uma variedade de formas que abrangerá desde manifestações rudimentares até aquelas altamente elaboradas; umas ainda subsidiárias dos rituais e cerimônias, outras já definidas como representação consciente; as de natureza religiosa e as de destinação lúdica, grupos que muitas vezes se associam entre si; o emprego da máscara como elemento fundamental da representação, e a literatura oral, o conto e o mito, transformados em seu veículo básico; ou ainda o teatro de bonecos, da tradição de algumas sociedades, também na África Ocidental. Classificações têm sido tentadas, em sentido de síntese ou, inversamente, de desdobramento, mas nada do que até agora se fez teve resultados satisfatórios. As formas melhor estudadas e fixadas permitem reunir três agrupamentos maiores, não obstante isto exclusivos do vasto material que se conhece de modo ainda imperfeito: 1) representações vinculadas a rituais, cerimônias e práticas religiosas; 2) formas — até farsas — não-religiosas, ou por terem perdido esta natureza, ou de origem ainda não elucidada; 3) representações relacionadas com a literatura oral.

Na exposição que ora começa, pode-se fazer recair a escolha sobre tradições de povos mais intimamente ligados ao brasileiro, na própria composição étnica deste, os atuais iorubás e os jejes da África Ocidental, criadores no Brasil do importante complexo cultural jeje-nagô. Na presente distribuição demográfica e política da África, os primeiros se concentram na Nigéria e os últimos, no Daomé. As modalidades selecionadas em sua maioria incorporaram-se à cultura brasileira, em cujo contexto permanecem, com maior ou menor fidelidade aos padrões originais. Este é o caso de uma manifestação iorubá consagrada aos ancestrais, de viva permanência na Nigéria.

Por volta dos meados do séc. XVI, ganharam corpo entre os iorubás as sociedades chamadas dos *egungun*. A serviço do culto dos mortos, e não dos orixás, as divindades da religião tradicional, estas sociedades secretas tiveram, desde aquela remota notícia, referendada pelo pesquisador Joel A. Adedeji, cerimônias próprias e um corpo especial de sacerdotes.

Seus rituais em parte se dessacralizaram. Reservou-se o último dia da festa dos mortos para a apresentação de pequenas farsas, cujos personagens já não eram os ancestrais, mas tipos representativos da comunidade. Em suas versões ora correntes, bem descritas por Adedeji em seu estudo *The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre,* essas farsas, que dispõem de literatura oral própria, comportam indumentária, máscaras e personagens que retratam também facções étnicas ou religiosas, como os europeus, os hauçás, os muçulmanos. Em época mais recuada, até o século passado, os grupos lúdicos das sociedades dos *egungun* competiam entre si publicamente e desenvolveram claro sentido profissional.

O festival dos antepassados ainda se realiza todos os anos, em diferentes épocas, mas o declínio da forma teatral — embora também viva, na atualidade — começou no séc. XIX, por força da reação dos muçulmanos e dos missionários cristãos. Esse teatro de um povo africano tem significação especial para o estudioso brasileiro pelo fato de continuar existindo no Brasil o segmento religioso da sociedade dos *egungun,* na localidade baiana de Amoreiras, na Ilha de Itaparica. Culto ainda vedado, em muitos dos seus estádios, ao acesso de estranhos, não se desdobrou aqui em variantes lúdicas. Por outro lado, uma etnia nigeriana à parte, os ibibiôs, preserva um tipo de teatro bastante semelhante ao dos *egungun.* Cultivam-no corporações votadas exclusivamente a essa atividade, a que se dedica grande número de verdadeiros atores. É também a farsa que o caracteriza.

Formas associadas aos rituais são encontradas nas grandes festas públicas dedicadas aos orixás, particularmente na tradição jeje-nagô, como se conservou na Bahia. Nestas cerimônias reúnem-se, com maior densidade e equilíbrio, os elementos de dança, música, simbologia visual, indumentária e representação, de toda a estrutura do candomblé, e são a rigor processos de atualização de mitos, embora muitas vezes isto não seja claro para a maioria dos participantes e ocorra simplesmente como cumprimento de regras do ritual, transpirando o mito na categoria conceitual dos *oriki,* poesia em louvor das divindades. O próprio ingresso dos filhos e filhas-de-santo no recinto do "barracão" ou "terreiro" já obedece a uma ordenação que reproduz o universo mítico dos orixás. Os elementos de representação afloram ainda mais no decorrer da cerimônia no momento em que ela passa ao nível da ação, tal como observa o antropólogo Júlio Santana Braga: "Quando Ogum, em determinadas circunstâncias, se depara com Xangô, adquire um comportamento de luta, como se estivesse a defender alguma coisa, no caso o direito de apossar-se de Iansã, que, no mito próprio, as duas divindades disputaram. A luta termina geralmente em confraternização. Se a mãe-de-santo conhece claramente a história sagrada, ou apenas a possui na forma das regras rituais, ela deverá colocar Iansã para dançar com Xangô, porque, no mito, é ele o vitorioso".

Em descrição que oferece de um ritual não-brasileiro do orixá Ogum, por ele visto no Daomé, Pierre Verger faz notar, em seu ensaio *Transe and Convention in Nago-Yoruba Spirit Mediumship:* "Essas festas dão a impressão de uma representação teatral (...). O caráter convencional de cada orixá foi respeitado, mesmo nas partes espontâneas das cerimônias que testemunhei. O grande papel desempenhado pela convenção no comportamento de transe já chamou a atenção de Michel Leiris, que a isto se referiu em seu estudo sobre a possessão na Etiópia. Assim também ao falecido Alfred Métraux, que sugeriu o termo comédia ritual para os ritos celebrados pelos seguidores do vodu no Haiti".

Cerimônia de outro tipo, a que finaliza o período de iniciação dos filhos e filhas-de-santo e os reconduz à vida profana, realiza-se nas casas de condomblé, de forma quase idêntica à que ainda assume também no Daomé, uma das fontes prováveis da que se conhece na Bahia. O *panã,* como é chamada, é ato aberto ao público e tem lugar na manhã seguinte ao dia da sagração definitiva do filho ou filha-de-santo, caminho para a sua simbólica devolução. Seu sentido é o reensinamento das coisas comuns, que se pressupõem esquecidas, pois a iniciação significa também a morte para o mundo de todos os dias. O *panã* pode cumprir-se parte no "barracão", parte fora dele. No "barracão" ficam dispostos objetos da atividade normal dos iniciados, quase sempre mulheres: mesas, camas, penteadeiras, tábuas de engomar, escadas, baldes para apanhar água, cosméticos. No relato que alguns pesquisadores fazem desta cerimônia, uma seqüência de episódios repõe os iniciados em contacto com esses objetos, mediante atos que reproduzem a sua utilização. Os assistentes participam da ação, não lhes sendo vedado dialogar com os principais participantes, os filhos ou filhas restituídos à comunidade, no caso das mulheres não só na reaprendizagem do trabalho feminino como na aplicação dos adornos do sexo. Se o iniciado é homem, sua companheira será uma menina; se mulher, um menino. O cortejo sai do "barracão" para outra casa, que representa o santuário onde o casamento se fará, e a reprodução dos atos, em nível também simbólico, leva à intimidade da alcova, no leito em que, a seguir, se deita o casal. Após esse episódio, os principais participantes se dirigem à mesa, sobre a qual haverá ou não alimentos verdadeiros, e fazem uma refeição. Encerra-se a cerimônia com danças, em que a música é profana, e nas quais todos, iniciados e assistentes, tomam parte. Os aspectos de representação dos rituais brasileiros de origem africana vêm sendo cada vez mais notados como tais, numa visualização próxima de algo que se poderia chamar a "ciência do teatro", não só da Etnografia ou da Antropologia. Essa visualização provém quase sempre de cientistas sociais, mas em outras ocasiões de cientistas que são também estudiosos do teatro. Vejamos alguns exemplos.

"De todas essas formas de teatralizações sagradas podemos deduzir, para a criação artística do ator, indicações impressionantes, que fogem aos limites de uma comparação banal" (Jean Duvignaud, em tradução brasileira: *Sociologia do Comediante*). Também sobre o candomblé escreveu Roger Bastide: "(...) preenche a função que Aristóteles atribui ao teatro quando diz que é *catharsis* ou purificação das paixões. Eu me permiti, em livro já antigo, denominá-lo psico ou sociodrama" (*Sociologie du théâtre négre brésilien)*. E Jean Fanchette: "A noção do sagrado no teatro e na representação (...) aparece numa trajetória que vai desde as danças xamanistas (...) até os rituais dos orixás do Brasil" (ver tradução argentina da sua obra: *Psicodrama y teatro moderno)*.

O terceiro grupo de classificação parcial que antes se tentou, este muito especial, abrange a arte africana da narrativa, comum a muitos povos na sua grande diversificação, com fortes elementos de representação investidos no narrador e pressupondo, da parte dos assistentes, uma posição mais próxima do espectador que do ouvinte. Não deixou no Brasil sobrevivência que a admita como forma próxima do teatro, mas dela proveio, em certas regiões, um fabulário próprio e numeroso, com resquícios da perdida técnica de transmissão, que permitem ao narrador introduzir partes cantadas; este é um procedimento ainda não desaparecido de todo na Bahia.

O escritor nigeriano Oyekan Owomoyela põe em evidência as peculiaridades da arte do conto entre os iorubás, onde o narrador ultrapassa os limites da objetividade, apanágio do gênero, para atuar e falar como os seus personagens. Em certo conto desse tipo, mencionado no seu ensaio *Folklore and Yoruba Theatre,* os assistentes dizem as falas correspondentes à heroína, que persegue o homem a quem ama, cabendo ao narrador a voz masculina:

Homem — Vendedora de azeite, volte, por favor,
não posso ser seu.

Resposta — Voltar? Eu não!
Homem — Se não voltar,
você cruzará um rio de anil.
Resposta — Voltar? Eu não!
Homem — Se não voltar.
você cruzará um rio de sangue.
Resposta — Voltar? Eu não!
Homem — Vendedora de azeite, volte, por favor,
Não posso ser seu.
Resposta — Voltar? Eu não!

A arte africana do conto atinge um dos seus níveis mais altos no *ntsomi*, categoria especial de narrativa dos xhosas da África Meridional, a que se dedicam principalmente as mulheres. Nela a transmissão dos contos, mitos e lendas se faz intercalando na narrativa propriamente dita cantos e recursos expressivos outros, que vão do gesto à onomatopéia e se seriam conforme o arbítrio do narrador e a receptividade dos espectadores, sempre em pequenos grupos, por vezes de crianças. Aliam-se, aí, ao conto tradicional, princípios estéticos altamente complexos e abre-se uma margem de improvisação que confere ao que relata a condição de verdadeiro artista criador.

Em seu estado mais afim do conceito tradicional de epopéia, o conto africano encontra a sua melhor demonstração na arte dos *griots*, termo francês usado para denominar os contadores de histórias do Senegal, Mali, Alto Volta e outras regiões. Não obstante a natureza eminentemente épica dessa arte e do comportamento hierático dos seus profissionais, ela se exerce com intensa participação dos ouvintes. A expressão teatral que faz do verbo o seu canal de acesso é procedimento generalizado nos torneios de eloqüencia (*palabres*, outro termo francês de aplicação específica), que exigem dos assistentes a obediência a normas tradicionais. Bem semelhantes à *palabre* são os diálogos de desafio que precedem as representações senegalesas de luta, e jogos idênticos, de natureza poética, correntes nas regiões montanhosas de Ruanda, entre os pastores desta área africana (Jean-Pierre Jacquemin, *Problemas do Teatro Africano*). A morte e o luto originam formas de representação entre os dualas, dos Camarões, com a participação das viúvas e de solistas. Formas teatrais mais próximas da concepção ocidental do drama são os *koteba*, registrados já por Maurice Delafosse em 1914. Modalidade praticada por etnias do atual território do Mali, o *koteba*, farsa sem diálogo fixo, de origem ainda não esclarecida, continua sendo praticada principalmente entre os bambaras.

O SUDESTE DA ÁSIA

O outro grande mosaico teatral contemporâneo é o Sudeste da Ásia. Se na África o panorama se desdobra sobre rituais com expressão teatral, nesta parte do mundo são variedades já de milênios amadurecidas que se conservam. Há o teatro de sombras de Java, os rituais dramáticos de Bali, a pantomima de máscaras da Tailândia, as danças dos espíritos da Birmânia, os dramas-baladas do Laos, a ópera clássica do Vietnã, derivada da chinesa, o teatro de bonecos de Sunda, as formas folclóricas do Ceilão. As representações são feitas nos momentos e locais mais diversos, desde os palácios reais às praças das aldeias. Informações precisas e atualizadas sobre os teatros do Sudeste da Ásia estão compendiadas por James R. Brandon, em seu livro *Theatre in Southeast Asia.*

Em Java foi o teatro de sombras que se desenvolveu a um nível sem precedentes. A modalidade básica é o *wayang kulit* no qual o manipulador faz projetar sobre uma tela as silhuetas dos personagens recortadas em couro, enquanto narra a história, acompanhado de instrumentos musicais.

Parece fora de dúvida que o teatro de sombras de Java, existente também em Bali, teve origem na China, em práticas mágicas relacionadas com o culto dos ancestrais. Como hoje se apresenta, porém, não tem equivalente naquele país. O seu repertório abrange desde histórias do *Mahabharata* e do *Ramayana*, até os feitos dos heróis nativos. Novos procedimentos derivaram-se do *wayang kulit* e criaram tipos de bonecos apropriados para episódios contemporâneos, ligados à moderna história da Indonésia, e ainda outros semelhantes aos bonecos ocidentais.

Um segundo tipo de teatro javanês, o *wayang beber*, é por certo dos mais rudimentares que se conhecem em todo o mundo. Aí o narrador anima o relato fazendo desenrolar uma longa faixa de papel contendo ilustrações. Considerado ainda mais antigo que o *wayang kulit*, está em decadência.

Uma terceira modalidade é o *wayang topeng*, dança humana de máscaras para dois ou três executantes, que referem os episódios enquanto dançam. Suas origens remontam a práticas mágicas em honra aos espíritos dos mortos. A influência hindu, posterior, inseriu-lhe novos elementos de coreografia, música e temática.

A ÍNDIA E AS CONVENÇÕES DA ÁSIA

De raízes efetivamente imprecisas, a mitologia atribui ao próprio Brama ter desenvolvido a arte teatral da Índia a partir dos textos védicos, usando a dança, o canto, a mímica e o sentimento *(rasa)*, para ensiná-la a Bhasa, um dos primeiros dramaturgos.

Os especialistas modernos têm tentado várias explicações, sem excluir o remoto recitativo dos cantos épicos, acompanhado de gestos, nos moldes como descreve o *Mahabharata* dois episódios do culto de Krishna. Esses e outros dados fortalecem a convicção do aparecimento do drama hindu em representações e recitativos realizados durante os festivais religiosos. Qualquer que tenha sido o seu ponto de partida, a verdade é que o teatro da Índia exerceu profunda influência na Ásia, principalmente nos países do Sudeste e no Ceilão, cujas formas contemporâneas ainda o atestam. E é ele que encerra as bases estéticas necessárias à compreensão do teatro asiático em geral, já codificadas em *Os Princípios da Arte Dramática (Natya-sastra)*, tratado atribuído a Bharata, cujo texto remonta aos séculos entre 200 a. C. e 200 d. C.

As peças clássicas da Índia continham uma bênção *(nandi)*inicial, precedida ela própria de numerosas cerimônias religiosas que se efetuavam fora da visão dos espectadores, denominadas *purva-ranga*. Os gestos eram minudentemente classificados, em sistema denominado *angika*. Alguns personagens incidentes nos dramas, como o amigo do herói, assemelham-se aos do teatro ocidental. Traços de identidade entre as duas tradições repontam, com efeito, na literatura dramática, quando examinada sem referência às convenções clássicas do teatro da Índia, o que deu margem a uma larga e inadvertida aceitação das amostras conhecidas, já nos tempos de Goethe, grande entusiasta de *Shakuntala*, cujos recursos aproveitou no prólogo do *Fausto*. A tradução inglesa feita por William Jones datava de 1789.

O edifício teatral do período clássico hindu, sempre instalado no âmbito das cortes, tinha "dois níveis", segundo informa Balwant Gargi em seu livro *Theatre in India*, "com janelas e paredes brancas decoradas com murais representando árvores, e homens e mulheres em atitudes amorosas". "O edifício mais comum — acrescenta — era retangular, dividido em duas partes iguais: palco e auditório. O palco era igualmente dividido por uma cortina, a *yavanika:* a metade da frente era a área de representação; da posterior vinham os sons do trovão e os oráculos celestes". Por sua vez, o drama em sânscrito foi extremamente rico em valores — teatrais e literários —

embora pouco numeroso nos textos sobreviventes, tendo em vista o grande número dos que se perderam, e contou, em sua fase áurea, com três autores de importância: Bhasa, Kalidasa e o Rei Shudraka (prov. séc. IV d. C.), que se acredita — não sem contestação — ter escrito a famosa peça *O Carrinho de Argila (Mrichhakatika).* Bhasa, que o precedeu, seria do segundo ou do terceiro século e a sua obra-prima é *Vasavadatta Vista em Sonho (Swapanavasavadatta).* Com Kalidasa, surgia, no séc. V, um poeta de envergadura universal, autor de três peças e um poema lírico; foi sobretudo a *Shakuntala*, formoso drama de amor, que se deveu a sua fama no Ocidente. Seguiram-se, em ordem de tempo e de importância, no séc. VII, o Rei Harsha, dentre cujas obras o drama *Ratnavali* é objeto de mais favorável julgamento crítico; no séc. VIII, Bhavabhuti, que encerrou o período clássico. A sua peça mais conhecida é *Malati e Madhava (Malatimadhava).*

Nos limites dos sécs. IX e X, entrou o antigo teatro da Índia em declínio, consumado pelas invasões maometanas, sem que pudesse estabelecer uma continuidade viva, como na China e no Japão, a não ser em algumas sobrevivências dispersas na região de Kerala. Nos chamados séculos medievais (do X ao XVI d. C.), após o colapso do drama em sânscrito, irromperam formas populares de dramas líricos e de farsas nas línguas vernáculas. Uma tentativa bem-sucedida ocorreu nos sécs. XV e XVI, com o ciclo de peças *Ramalila e Krishnalila*, baseadas nos mitos de Rama e Krishna. O teatro popular que daí se desenvolveu — e que ora sofre o impacto da sociedade industrial, segundo estudiosos indianos — é considerado o mais rico elemento da cultura tradicional e incorpora a música, a dança, a pantomima, a poesia lírica, a epopéia e as artes plásticas. A melhor herança passou, também, para o *kathakali*, a grande forma do teatro mimado e dançado do Sul da Índia, sobre temas do *Ramayana* e do *Mahabharata.*

Os séculos de dominação européia criaram numerosos centros de teatro de inspiração ocidental não destituídos de interesse. O de expressão bengali surgiu em fins dos séc. XVIII, por iniciativa de Guerasim Lebedev, cidadão russo incorporado às forças inglesas, tradutor de peças e encenador. Entre os meados e o final do séc. XIX floresceram o marata, criado pelo dramaturgo Vishnudas Bhava (*O Casamento de Sita — Sitaswyamvar*, enc. 1843) e o gujarati, cujo aparecimento em grande parte se deveu aos esforços do homem de letras Ranchhod Bhai Udayram (*O Trágico Casamento de Lalita — Lalita Dukh Darshak Natak*, enc. 1864). O hindi encontrou na peça *A corte do Rajá Indra (Indrasabha*, enc. 1853), do poeta Agha Hasan Amanat, um dos seus estímulos iniciais. Vivaz e colorida foi a experiência teatral da comunidade parse, de origem persa, tida como um dos segmentos demográficos indianos mais empreendedores. Misturando elementos do teatro ocidental a outros clássicos e regionais, os parses surgiram para a vida teatral na década de 1870, quando apareceram as suas primeiras companhias, entre as quais a Victoria Theatrical Company (1877), de Khrushidje Baliwala, de Nova Delhi, que passaram a excursionar pelo país. Tudo resultou num tipo pitoresco de teatro popular (um dos seus cartazes dizia: "Vejam o que acontece quando um homem visita uma prostituta!"), através do qual muitas localidades indianas entraram em intimidade com um espetáculo teatral.

A esses teatros regionais, mencionados entre vários outros que despontaram nesta fase intitulada pelos historiadores indianos como a do teatro moderno, acrescente-se o caso diferente e muito especial do teatro em língua inglesa, cujos primeiros sinais datam de meados do séc. XVIII e que atraiu à sua esfera, a partir do século seguinte, muitos autores indianos. Rabindranath Tagore (1861-1941), conhecido escritor de expressão bengali e inglesa, Prêmio Nobel de Literatura em 1913, foi o melhor resultado nesse quadro à parte do teatro da Índia. Além de dramaturgo (*Chitra — Chitrangada,* publ. 1892; *O Rei da Câmara Escura — Raja,* publ. 1910, entre outras obras), Tagore foi encenador e ator, tendo nesta última qualidade se apresentado à idade de sessenta e seis anos no Empire Theatre, de Calcutá.

Atualmente se fazem esforços, em nível erudito, para revivescência do teatro clássico indiano. Outras experiências se realizam, entre as culturas regionais, no terreno do teatro popular, por iniciativa de grupos independentes ou de organismos governamentais.

O TEATRO TRADICIONAL CHINÊS

São remotas as primeiras notícias sobre o aparecimento dos elementos de canto, dança, música e mímica, que depois, juntamente com os contos populares, convergiram para a forma tradicional do teatro chinês e lhe deram feição própria. Oriundos das primitivas danças rituais de fecundidade e de cerimônias mágicas, esses antigos jogos artísticos foram absorvidos pelas cortes, onde ao que parece o teatro começou a revelar a sua imagem durante a dinastia Chou (c. 1122-c.255 a.C.). Ainda impregnada de lendas se apresenta a figura histórica do Imperador Hsüan Tsung (713-756 d. C.), da dinastia T'ang (618-907), por cuja iniciativa se criou o Li Yüan, espécie de colégio onde jovens se preparavam para as diversas artes de representação. Popularizou-se a crença de que o imperador recolhera o modelo do seu colégio em viagem que fizera à Lua, onde vira um semelhante. Hsüan Tsung, também conhecido como Ming Huang, o "Imperador Brilhante", graças ao seu intenso interesse pelas artes, tornou-se o patrono do ator chinês. Durante a sua dinastia floresceram formas dialogadas de contos populares, já transmitidos por intérpretes, assim como sutras e lendas budistas da mesma maneira resolvidas no âmbito dos mosteiros, a que se aplicou o nome de *pien-wen* e que o Imperador *sung* Chen Tsung (988-1022) iria proibir.

O marco preciso do nascimento do drama da China foi a dinastia Sung (960-1126), quando se instituiu a praxe de representar histórias em linhas verdadeiramente dramáticas, durante espetáculos de música. *Tsa ch'ü*, ou "representações mistas", foi o nome que se lhes deu.

Durante a dinastia meridional Sung (1127-1280) essas histórias dramatizadas tornaram-se extremamente populares, ganhando no Sul da China a denominação de *nan ch'ü*, ou "drama meridional".

Com a invasão mongólica, o conto oral teve vigência ainda maior, vindo finalmente a receber o apoio dos letrados do Norte, interessados em proporcionar aos invasores esta modalidade accessível de entretenimento, que muito apreciavam. Foi ela a fonte do chamado *pei ch'ü*, ou "drama do Norte", possivelmente moldado conforme os padrões do *tsa ch'ü* e do *nan ch'ü*. Em breve os mongóis estenderiam ao Sul o seu domínio e quando isto aconteceu o drama chinês, já na dinastia Yüan (1280-1367), consolidou-se em duas escolas diferentes: o *nan ch'ü* e o *pei ch'ü*. A esta última pertence um texto famoso, *A Câmara Ocidental (Hsi hsiang-chi)*, vivaz história de amor cujo provável autor se chamou Wang Shih-fu. A primeira teve o seu melhor resultado em *A História do Alaúde (P'i p'a-chi)*, extensa obra que se acredita ter sido escrita por Kao Ming, por volta de 1350. O dramaturgo de maior mérito da dinastia Yüan foi Kuan Han-ching, autor de sessenta peças, e o período teve à sua disposição um volumoso acervo de textos, dos quais sobrevivem mais de cento e trinta.

No início da dinastia Ming (1368-1644) o *nan ch'ü* sobrepôs-se ao "drama do Norte" e assim permaneceu por quase três séculos. Mas uma nova e importante modalidade, denominada *ching hsi*, "drama da Capital", deveria nascer em meados da dinastia Ch'ing (1644-1911), sendo então Pequim a Capital do país, creditando-se o seu aparecimento ao Imperador K'ien Long (1736-1796), que por todos os meios auxiliou os grupos teatrais no território nacional. Várias foram as contribuições regionais para a imagem definitiva da "Ópera de Pequim", como o Ocidente a intitulou.

Das províncias de Shensi e de Anhui vieram instrumentos e escalas musicais próprios dessas regiões. A grande influência, porém, partiu da província de Hupeh. Ao mudar-se a Capital para Nanquim, em 1927, o "Drama da Capital" passou a chamar-se *P'ing ch'ü (hsi* e *ch'ü:* equivalentes em chinês de drama, representação), visto ter sido Peiping o nome que então recebeu a velha Capital. Tornou-se corrente, também, mais recentemente, a denominação *kuo ch'ü*, ou seja, "drama nacional". Sob aquela variante, por todos os seus aspectos a principal, o teatro tradicional chinês viria a ser conhecido em todo o mundo, conservando, todavia, importantes estilos regionais, como os de Cantão, Shaoh-sing, Teo-chiu, Taiwan e Hokkien.

Como os dois outros grandes teatros do Oriente — o do Japão e o da Índia — o chinês desenvolveu complexa estrutura técnica e artística que não tem deixado de influenciar o Ocidente. O seu palco assemelha-se ao isabelino, como este rodeado pela platéia por três dos seus lados. Não há cenários, apenas um telão bordado constitui o fundo, com duas portas denominadas *shang men* (entrada superior) à direita, e *hsia men* (entrada inferior) à esquerda. Accessórios, contudo, são utilizados em cena e possuem extraordinário valor simbólico: uma cadeira pode representar um rochedo, uma mesa a uma montanha. A arte do ator é também carregada de simbolismo, os papéis são rigidamente classificados em tipos, a que correspondem diferentes planos de voz e códigos de gestos. São eles os papéis *sheng* (primeiro ator), *tan* (primeira atriz), *ching* (cara pintada) e *ch'ou* (cômicos). Os primeiros abrangem quatro grupos, por sua vez multiplicados em subgrupos: *wu sheng* (guerreiros), *wen sheng* (intelectuais), *hsiao sheng* (jovens) e *lao sheng* (velhos). As primeiras atrizes classificam-se em *hua tan* (maliciosas), *ch'ing yi* (modestas), *kuei men tan* (inocentes), *lao tan* (anciãs), *ts'ai tan* (perversas), *tao ma tan* (varonis). Os personagens *ching* são de uma categoria especial e utilizam variado sistema de maquilagem, através do qual se identificam as suas virtudes e atributos. Os palhaços *(ch'ou)* têm "máscara" própria, cuja nota marcante é a pintura branca em torno dos olhos e do nariz.

O canto é a forma pela qual se expressa o ator chinês, reservando-se a voz natural apenas para os *ch'ou*. O veículo literário do drama, singelo e destituído de retórica, desenvolve-se a partir da plena linguagem familiar. Por detrás do jogo expressivo do intérprete, a música desempenha um importante papel, produzida por uma orquestra com uma média de oito a dez instrumentos de cordas, sopro e percussão. Esta música de cena *(ch'ang mien)* pode ser de dois tipos: "civil" *(wen)* e "militar" *(wu)*.

Originariamente os espetáculos eram apresentados em casas de chá, com o ingresso incorporado à consumação. Esta disposição do público criou um relacionamento especial entre os atores e os assistentes, cujo comportamento ficou liberto dos entraves do teatro convencional do Ocidente, sendo-lhes lícito levantar-se no meio das representações, sair e retornar para usufruir as cenas de maior interesse. Já os bastidores, a todos interditados, permaneceram como o recinto venerável dos atores, destinado ao arranjo da sua indumentária e ao preparo da maquilagem, sempre presidido pela estátua do Imperador Ming Huang, o protetor dos artistas. A partir de 1911, uma vez proclamada a República, as mulheres tiveram acesso à profissão de atriz. Antes os papéis femininos eram interpretados exclusivamente por atores. Houve, porém, companhias compostas só de mulheres.

A indumentária, inspirada nos costumes coloridos e variados de antes do séc. XVII, é rica, e a caracterização densa, ao ponto de sugerir máscaras. Tudo resulta num tipo de espetáculo mais próximo da ópera ocidental do que do teatro dramático, de onde emergem extensos monólogos líricos, o fator maior de atração para o público.

A estrutura do drama segue também convenções próprias. Logo de sua entrada, o personagem declara o nome e a condição, expondo em solilóquio o conflito que se vai desenrolar. Se os temas cotidianos estão presentes, ainda assim o repertório do teatro chinês é em grande parte constituído de episódios históricos permeados de matéria lendária, de feitos de heróis populares e de incidentes da vida cortesã. Da história chinesa foi a primeira peça conhecida na Europa, *O Órfão da Família Chao (Chao shih ku-ehr)*, inspiradora de Voltaire em sua tragédia *L'orphelin de la Chine* (enc. 1755).

Esta a feição definitiva que o teatro da China iria assumir a partir das dinastias Ming e Ch'ing, que produziram, respectivamente, cerca de 140 e 246 peças importantes, entre centenas de títulos menores. Foram do primeiro desses períodos as obras de Kao Tse-ch'eng e T'ang Hsien-tsu, os seus autores mais conhecidos. A presença do teatro ocidental fez-se sentir entre 1905 e 1907, quando aos quadros do drama chinês se acrescentou o chamado *sin-bi* (Teatro Novo), só apreciado inicialmente pelas camadas instruídas e a que ficou alheio o povo, afeito às suas antigas artes de representação. Depois de 1945, modificações continuaram ocorrendo, sem afetar a essência das tradições, mas admitindo métodos do teatro europeu, particularmente o Realismo à Stanislavski, como se verá noutro capítulo. A fase contemporânea do teatro chinês produziu nomes mundialmente conhecidos, como o ator, dançarino e coreógrafo Mei Lan-fang (1894-1961). No período que se seguiu à expulsão dos japoneses, foi extrema a popularidade do teatro: Xangai contava, após a guerra, com 80 salas.

Desde as primeiras décadas do presente século, o teatro de sombras, outra modalidade tradicional, entrou em declínio. Em 1911 dela ainda havia em Pequim cerca de 30 troupes; em 1948 só uma sobrevivia. A partir de então os órgãos oficiais vêm tentando conservar esta tradição.

Outra arte milenar, a do conto, em solo ou em duo, não demonstra idêntica inclinação para o desaparecimento e teve abrigo na radiofonia. Como em outras partes do mundo, sobretudo na África, esta arte chinesa emprega o gesto, a expressão corporal e o acompanhamento musical como meios coadjuvantes.

O TEATRO JAPONÊS

As representações teatrais no Japão tiveram início no período Kamakura (1185-1336 d. C.), ao se configurarem o *nô* e o *kyogen*, as mais originais modalidades dramáticas daquele país. A dança, a mímica e a música, todavia, são de origem muito mais recuada, comprometida com cerimônias religiosas. Para o *nô* convergiram duas dessas danças, o *sarugaku* e o *dengaku*, a primeira possivelmente ligada a formas ainda mais antigas.

O *nô* é poesia, música, dança e pantomima altamente concentradas e simbólicas. Emprega poucos atores, tem o uso da máscara restrito ao protagonista *(shite)*. Criou um palco próprio, econômico nos seus meios de arquitetura e decoração, denominado *butai*, com cerca de nove metros de largura e seis de profundidade, recoberto por um teto que se assemelha aos dos santuários xintoístas. À esquerda corre-lhe uma plataforma *(hashi-gakari)* na direção dos bastidores. O seu fundo é um pinheiro pintado em painel, reminiscência dos tempos em que o *nô* era vivido diante dos templos, a céu aberto. Datam dos sécs. XIV e XV a maioria das peças, escritas em boa parte por Kwannami Kiyotsugu (1333-1384) e seu filho Zeami Motokiyo (1363-1443), autor de *A Beira da Fonte (Izutsu), Kiyotsune, Takasago* e outras obras clássicas. A estética do *nô*, assim como a técnica de representação dos seus atores, encontrou no próprio Zeami Motokiyo o seu tratadista definitivo. Sobre o assunto escreveu vários ensaios, no rol dos quais estão *O Livro da Transmissão Secreta da Flor (Kwadensho)* e *O Espelho da Flor (Kakyô).* Oitocentas peças de *nô* sobrevivem, com uma proporção de 240 ainda representadas pelas cinco "escolas", criadoras de estilos e variantes, que se dedicam a essa forma tradicional, em três dezenas de salas, em Tóquio e Kyoto.

Junto ao *nô* amadureceu um tipo de farsa que recebeu o nome de *kyogen*, cuja linguagem é a coloquial do período Muromachi (1392-1572), com que desenvolve os temas da vida comum em cerca de 280 obras ainda existentes, todas de autores desconhecidos. É por certo a modalidade arcaica mais próxima das idéias ocidentais de teatro e a única que prescinde da música em sua estrutura.

O drama europeu mostrou-se pela primeira vez no Japão do séc. XVI, levado pelos missionários católicos aos redutos cristãos da atual Prefeitura de Yamaguchi e de Nagasaki, onde a partir de 1560 se fez esse teatro de catequese, com obras e espetáculos antes de tudo destinados ao ciclo natalino. Não exerceu, todavia, qualquer influência sobre o verdadeiro teatro japonês.

Enquanto o *nô* sempre se manteve como divertimento da elite, o *kabuki*, criado na passagem do séc. XVI para o XVII, nasceu nas camadas populares. Deve-se a sua invenção a uma dançarina chamada Okuni, e foi o seu berço a cidade de Kyoto. Confiado inicialmente também a mãos femininas, o *kabuki* sofreu radical transformação em 1629, quando, sob a alegação de atentados ao pudor, vetou-se a participação de atrizes nos seus espetáculos, desde então transferidos para a responsabilidade de atores. No decorrer dos anos de Seiscentos — e isto continuou no século seguinte — o *kabuki* aprovisionou-se de textos literários de qualidade, particularmente os de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), autor de numerosos clássicos do gênero, inclusive *As Batalhas de Kokusen-ya (Kokusen-ya kassen*, enc. 1715). Além de Chikamatsu, muitos outros para ele escreveram: Sakurada Jisuke (1734-1806), Kawatake Shinshichi (1746-1795), Kawatake Mokuami (1813-1893). A época áurea do *kabuki* esteve nas imediações de 1800, ocasião em que o seu palco atingiu grande originalidade, concebendo-se então o *mawari-butai* (palco giratório), o *hanamichi* (passarela), o *seriage* (elevador) e outras áreas e mecanismos que a ele se agregaram. A decoração cênica é rica em cores, o diálogo dito em recitativo altamente artificial, os temas romanescos, numa gama que abrange desde os amorosos até os de aventura. Estão em Tóquio, Kyoto, Osaka e Nagoya as suas melhores salas atuais.

É teatro de bonecos, o *bunraku*, importado da China, a terceira entre as modalidades clássicas mais importantes. Também ele criou uma rica dramaturgia, escrita em muitos casos pelos mesmos autores que serviam ao *kabuki*, à frente de todos Chikamatsu Monzaemon, chegando este gênero a lançar mão, largamente, do repertório do *bunraku*. O apogeu da sua popularidade adveio no período Keichô (1596-1615), em vida de um famoso executante, chamado Menukiya Chôzaburô, que aperfeiçoou o seu elemento verbal, o *jôruri*, balada dramática cantada, com acompanhamento de *samisen*. Ainda no decorrer do séc. XVIII, o *bunraku* obscurecia o *kabuki* na preferência do público, mas de então em diante entrou em declínio. Mantém-se vivo em Osaka, com o único teatro que a ele se vota permanentemente, o Bunraku-za.

À riqueza do teatro tradicional vieram acrescentar-se novos gêneros, concebidos à medida que o Japão acolhia a influência não-asiática. O *shimpa* (Escola Nova) resultou de tentativas de renovação do *kabuki*, começadas por volta de 1880; entre os seus primeiros autores figurou Sudô Teiken, cujas obras subiram ao palco em 1881. Floresceu até a década de 20, e durante esse tempo produziu um repertório hoje na lista dos clássicos, verdadeiro espelho de uma fase de transição da sociedade japonesa. O drama à maneira ocidental, *shingeki* (Novo Drama), foi introduzido no começo do séc. XX, em coincidência com a disseminação dos palcos inspirados no Théâtre Libre parisiense. A Ibsen, apresentado pela primeira vez em 1909, seguiu-se a revelação de Hauptmann, Maeterlinck, Gorki e Tchekhov. Tendo em vista a importância que assumiu no Japão contemporâneo, o *shingeki* voltará a ser examinado, noutra parte deste livro.

A sobrevivência do clássico (o *nô*, o *kabuki*, o *shimpa* e o *bunraku* ainda normalmente representados, a despeito da relativa indiferença das novas gerações), e a presença do drama ocidental, nas suas modalidades mais antigas e nas de vanguarda, fazem do Japão de hoje um verdadeiro museu teatral. Estatísticas correspondentes à primeira década após o término da Segunda Guerra Mundial, bem expressivas para determinar o gosto do público japonês naquele momento crítico, davam o maior índice de freqüência ao *kabuki* (37%), acompanhado do *shimpa* (27%), o *shingeki* (15%), o musical (13%) e finalmente o *bunraku* (8%). Os anos subseqüentes viram a ascensão do *shingeki* e uma difusão crescente das formas modernas e do teatro em geral, de tal modo que as salas de espetáculos de diferentes destinações se elevaram, na primeira metade dos anos de 60, a mais de 650, estando em Tóquio 107 delas. Duas poderosas organizações teatrais, ao lado de outras menores, operavam no território japonês, nesse período: o Teatro Popular de Tóquio (Tomin Gekijo) e a Federação de Teatro dos Trabalhadores (Roen), ambas sob sistema de subscrições. A primeira contava em Tóquio cerca de 40.000 associados, a segunda, com mais de cinqüenta organizações em todo o país, reunia acima de 85.000 membros.

2. O TEATRO DA ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

A Grécia Antiga, o Teatro e o Drama

UMA PRÉ-HISTÓRIA NO EGITO

Descobertas relativamente recentes, a que se associaram os nomes dos pesquisadores Etienne Drioton, Kurt Sethe e outros mais próximos, deram conta da existência de representações litúrgicas no Egito antigo, confirmando assim indicações do historiador grego Heródoto (c.484-c.420a.C.). Do que se recuperou, até hoje, das formas teatrais do Egito, o chamado *Drama da Paixão de Osíris* é o que tem estado menos sujeito a dúvidas. Trata-se de um papiro que contém as anotações de uma espécie de mestre de cerimônias, de nome Ikhernofret, descritivas de um ritual de representação da morte e esquartejamento de Osíris, e da posterior rejunção dos seus membros por Ísis e Hórus. Ikhernofret cumpriu tal ritual entre 1887 e 1849 a.C., mas a prática litúrgica parece datar de muito antes, de até 4000 a.C.

Esses e outros indícios não têm permitido criar, das modalidades egípcias de representação, outra idéia que ultrapasse a da liturgia ampliada. Nenhuma evidência até agora pôde privar a Grécia do privilégio de ter dado ao mundo a imagem completa da arte teatral, e de tê-la elevado a um grau de perfeição poucas vezes atingido em seus momentos ulteriores.

Cabe observar, aqui, que a bibliografia brasileira sobre o drama ritual egípcio iniciou-se auspiciosamente em 1974, quando a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo publicou *Papiro Dramático do Ramesseum,* de Emanuel O. Araújo, cuja formação acadêmica se fez na Escola de Teatro da então Universidade da Bahia e na Universidade de Brasília.

DO CULTO DE DIONISO, A TRAGÉDIA

É na Grécia, pois, que o teatro e o drama, como hoje os conhecemos no Ocidente, assumem a sua feição definitiva. Teve raízes religiosas o teatro grego, nascido no culto de Dioniso. Originário da Ásia, este culto agrário chegou à Grécia através da Trácia e da Frígia e lá se associou à vindima e ao ciclo das estações do ano; ou se implantou em Atenas e na sua região, sobre resquícios de antigo culto da mesma natureza, comum a todo o Mediterrâneo Oriental, assim se explicando os arquétipos que facilitaram a rápida aceitação de Dioniso, deus estrangeiro. Parece que nesse estágio a sua principal solenidade consistia na caça de um animal selvagem, que representava o deus, sacrificado em seguida e de cuja carne todos participavam, cerimônia acompanhada de libações, danças e música, já contendo o germe da representação dramática.

Instituíram-se, fundamentadas neste culto, as Pequenas e Grandes Dionisíacas, festas em honra de Dioniso, que passaram a ser celebradas cada vez mais freqüentemente: na vindima, no preparo do vinho e para prantear Dioniso, morto todos os anos com o vinhedo. Nessas ocasiões, entoava-se o "ditirambo", hino de louvor ao deus, que tomou o nome de *tragoidía* (canto do bode), quando acompanhado do sacrifício de um animal, sendo o bode o animal sagrado de Dioniso. De início improvisado, o ditirambo teve depois forma escrita, a primeira das quais o cronista bizantino Suidas, ou Sudas, atribuiu a Árion. O ditirambo ganhou depois existência independente, não mais relacionada com a tragédia, passando à categoria de um dos mais importantes gêneros líricos.

A cerimônia do ditirambo era levada a efeito ao redor do altar de sacrifício, a *thyméle*, cantando e dançando o grupo participante. Segundo Aristóteles, a tragédia procedeu da intervenção do exarconte (*exárchos*), dirigente do coro, que em dado momento passou a improvisar. A afirmação tem muitos pontos obscuros, mas é fora de dúvida que o coro e o ditirambo traziam em si elementos essenciais à arte teatral: dança, canto e mímica. O primeiro ator deve ter surgido por iniciativa de Téspis, figura semilendária do séc. VI a. C., introdutor do *hypokrités* (respondedor, ator), que representava todos os "papéis" requeridos pelas perguntas do coro, ou com o seu exarconte dialogava. Erguida assim sobre o culto dionisíaco e o ditirambo a estrutura da tragédia, restou apenas advir à nova forma de arte o conteúdo que lhe desse sentido e vida perante o povo grego. Desde a mais remota Antigüidade, poetas populares, os rapsodos, percorriam a Grécia recitando os cantos épicos e participando dos concursos públicos. Sua arte continha, também, elementos de teatro, pois importava em trama, elocução e gesto. A ela coube proporcionar ao gênero nascente o seu grande repertório de mitos e lendas. Perde a tragédia a relação aparente com suas origens, uma vez abandonados os temas dionisíacos do ditirambo. E das que sobreviveram até os nossos dias, só uma retomou a mitologia da divindade matriz, *As Bacantes*, de Eurípides.

Ainda assim, já em parte distanciado da fonte religiosa, com a rápida evolução que experimentou, o teatro trágico grego conservou por muito tempo traços dos seus começos. Foi hábito construir no centro do conjunto teatral, no coração da *orchéstra,* a *thymêle* simbólica que trazia à memória o altar-berço da tragédia; o coro permaneceu como uma reminiscência formal do ditirambo; a indumentária dos atores nunca perdeu o seu sentido hierático; e a ocasião do espetáculo trágico foi sempre a festa religiosa de Dioniso.

O DRAMA SATÍRICO

Do primitivo ditirambo derivaram-se o ditirambo não-ritual e literário, a tragédia, e uma segunda espécie de drama, o satírico, na sua forma original ainda mais antigo que a própria tragédia, a tal ponto que Aristóteles viu, nos inícios desta, uma fase satírica. Das danças mais recuadas em honra a Dioniso este drama reteve a imitação dos sátiros, seguidores mitológicos da divindade, como se apresentavam os celebrantes masculinos. O ditirambo que foi conduzido aos concursos atenienses já não admitia também as mênades, mulheres que participavam ativamente das cerimônias do passado. E isto também nos dois outros grupos.

Quando o drama satírico assumiu as suas feições finais, fato que a tradição atribuiu a Pratinas, já concorrente de Ésquilo nos festivais, não diferia em muito da estrutura da tragédia, sendo como esta, nas suas versões mais arcaicas, um jogo entre o coro e os protagonistas. Definiu-se como uma farsa mitológica em que os sátiros defrontavam-se com os heróis e divindades privativos da tragédia, tal como testemunham os dois textos conhecidos, *Ichneutaí*, de Sófocles, apresentado cerca de 445 a. C., e *O Ciclope*, de Eurípides, de 440 a. C. Nas Grandes Dionisíacas, era a quarta parte da tetralogia com que concorriam os poetas, complementando a trilogia de tragédias de um mesmo autor.

NATUREZA E ESTRUTURA DA TRAGÉDIA

Embora a concepção do trágico seja uma resposta da maneira de pensar e sentir de cada época, o padrão fundamental da tragédia continuou e continua sendo o transmitido pelos gregos. Os matizes particulares da tragédia da Grécia, como espetáculo introduzida em Atenas em 534 a.C., no tempo de Pisístrato, foram enunciados por Aristóteles na definição do gênero, que ofereceu na *Poética,* aqui citada na tradução de Eudoro de Sousa: "Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (*kâtharsis*) dessas emoções".

Vista por outro ângulo, a tragédia grega é a imagem do homem e dos deuses face ao destino inelutável, como está retratado em *Édipo-Rei,* de Sófocles. Conquanto a epopéia tivesse servido de transmissor, a sua matéria-prima foi na verdade o mito e, por seu intermédio, pode também deixar entrever, de relance e em imagens, momentos fundamentais da cultura humana, como em *Prometeu Acorrentado* e na *Orestíada,* de Ésquilo.

Em sua forma, a tragédia grega compartilhava ao mesmo tempo do espetáculo dramático e da composição musical, numa mistura de diálogo, canto e dança, distribuídos entre os atores propriamente ditos e o coro, este acompanhado por instrumentos musicais, ora intervindo diretamente no jogo cênico e contracenando com os intérpretes, ora participando isoladamente em passagens líricas ou coreográficas.

Originariamente sustentada por um só ator *(protagonistés),* a tragédia passou em seguida a ter dois figurantes, sendo o segundo denominado *deuteragonistés.* Finalmente o *tritagonistés,* terceiro ator, foi admitido e desse número a tragédia nunca passou, exceção feita de intérpretes menores, sem participação no diálogo ou com pequenas intervenções: mensageiros, aias, etc. Note-se que os três atores podiam atuar em mais de um papel. Quanto à elocução, assim se acredita que aparecia no espetáculo: *1) mélos,* parte cantada, reservada principalmente ao coro; *2) paracatalogué,* meio-termo entre a dicção normal e o canto; *3) catalogué,* dicção simples. Na época de Sófocles, sob o ponto de vista teatral e dramático, a tragédia teve as seguintes partes: *1) prólogos,* cena introdutória dos atores; *2) pârodos,* canto de entrada do coro; *3) epeisódion,* correspondente aproximado do ato no teatro moderno, de número variável; *4) stásimon,* canto intermediário do coro, entre um episódio e outro; *5) éxodos,* canto coral ou cena final. Com Eurípides, o prólogo passou a ter o sentido de exposição prévia dos fatos ou dos antecedentes da ação, ou ainda de comunicador das suas conseqüências, mediante fala de um ator ou equivalente.

A tragédia atingiu o seu apogeu com Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Dos demais tragediógrafos pré-esquilianos, conserva-se pouco mais que nomes e títulos de obras. Téspis, a figura inicial da tragédia, permanece envolto em lendas, das quais a mais incisiva é a do seu périplo em território grego sobre um carro de comediantes. O que se lhe atribui deve ter acontecido por volta de 550 a.C. Frínico desloca-se para solo muito mais firme: Aristófanes mencionou-o mais de uma vez. Participou de concursos e foi vitorioso em 512/11 e em 476 a.C. São conhecidos títulos de tragédias que escreveu e apresentou: *As Fenícias, O Saque de Mileto, Os Persas,* que demonstram uma remota incursão na matéria histórica. Quérilo, ateniense, teve extensa carreira perante o público, de 523 a 468 a.C., o que explica a produção de 160 peças que algumas fontes lhe conferem. De Pratinas afirma-se ter retirado os sátiros do grupo coral e com eles formado o primeiro "drama satírico". Destes escreveu nada menos de 32, numa obra de cinqüenta dramas. De sua autoria sobreviveu extenso fragmento, ao que parece pertencente àquele gênero.

ÉSQUILO. SÓFOCLES

Com Ésquilo (Aischýlos) a tragédia caminhou para a plena maturidade. Não mais formas intermediárias ou vagas informações de fontes muitas vezes contraditórias, mas o teor literário conhecido de uma arte que, após amadurecer, chegava a ser a manifestação mais representativa da civilização grega e da sua cidade.

De família bem conhecida de Elêusis, Ésquilo nasceu nas proximidades de 525 a.C. e sobre a sua vida a Antigüidade transmitiu uma série de lendas, conforme de praxe com as figuras que reverenciava: ainda rapaz, Dioniso em pessoa lhe teria aparecido, recomendando que escrevesse tragédias. O que de seguro se conhece sobre a sua existência é ter sido combatente em Maratona e noutras batalhas contra Xerxes, assim como a apresentação de poemas na sétima Olimpíada, tendo conquistado o primeiro lugar, em 484 a.C. Morreu em Gela, na Sicília, cerca de 456 a.C., para onde se transferira numa derradeira e definitiva retirada de Atenas, determinada por motivos desconhecidos. Além da introdução do segundo ator na tragédia, credita-se a Ésquilo a adoção da máscara, da indumentária trágica e do coturno, assim como inovações na decoração e nos mecanismos cênicos.

Ésquilo ganhou por treze vezes o primeiro prêmio nos concursos dramáticos da Ática. Autor de cerca de noventa peças, destas somente sete chegaram aos nossos dias. Embora em número reduzido, no conjunto é como se fossem uma amostragem representativa de alguns dos aspectos mais importantes da tragédia: a exploração em profundidade da mitologia, a riqueza significativa de cada mito eleito; um alto padrão literário como instrumento do teatro. E ainda uma demonstração de certas peculiaridades técnicas e temáticas que não se reproduziram nos demais textos trágicos sobreviventes: na *Orestíada*, a única trilogia completa que se conhece; em *Os Persas*, a história em lugar da mitologia como fonte de intriga. *As Suplicantes* (enc. c.490 a.C.) tem o valor de um documento da fase mais antiga do gênero; com efeito, não há dúvida quanto à sua vetustez na obra esquiliana. Nela o coro desempenha verdadeiro papel de ator e em somente uma passagem é necessária a intervenção de um segundo intérprete.

A vitória de Atenas e a derrota dos seus inimigos constituem o tema de Ésquilo em *Os Persas*. Não há, porém, a exaltação do vencedor, nem os vencidos em nenhum momento são depostos da sua dignidade. Xerxes é personagem da tragédia e comparece, derrotado, perante o Senado e a Rainha Atossa, sua mãe. Antes, o espectro de Dario havia aparecido à rainha e atribuído à ambição do filho a causa do desastre militar que fez sucumbir a Pérsia. A tragédia foi representada pela primeira vez no ano de 472 a.C., menos de um decênio depois da batalha de Salamina, e valeu o primeiro prêmio ao seu autor. Pressuposto de *Os Sete contra Tebas* (enc. 467), cuja história se passa após a morte de Édipo, é a maldição da Casa de Laio, assunto de várias tragédias. Movidos pela sede de domínio, Eteocles e Polinices, filhos de Édipo, lutam pela posse de Tebas, depois de firmado um pacto de revezamento no poder, que Polinices não cumpriu. No confronto, matam-se mutuamente. Todas as cenas são como que uma preparação para o final, quando os dois cadáveres são conduzidos ao palco, acompanhados de Antígona e Ismênia, as irmãs dos mortos.

Prometeu Acorrentado (Prometheùs Desmótes, esc. c. 479 a.C.) é um dos grandes mitos gregos de validade universal em incomparável redução para o teatro e a literatura. O desafio de Prometeu a Zeus, vencedor na luta entre os deuses, é por este severamente punido e desde o início o herói sofre o castigo que lhe fora imposto, preso a uma rocha nos confins da terra, como a tragédia o mostra. Os emissários de Zeus exigem que o

Titã vencido revele o mistério da futura derrocada do vencedor. Prometeu se recusa e é tragado por uma convulsão da natureza. A dramaticidade em dimensões extra-humanas e uma projeção épica dos incidentes marcam a obra.

A *Orestíada* deu a Ésquilo o prêmio de 458 a.C. Em *Agamêmnon*, o primeiro elemento da trilogia, o herói lendário retorna a Argos, em companhia de Cassandra, após a vitória sobre Tróia, somente para ser assassinado por sua esposa Clitemnestra, com a cumplicidade do amante Egisto. Majestosa composição trágica, suprema entre todas as concebidas pelo seu autor, este conjunto de três peças tem como desenvolvimento *As Coéforas*, onde o crime inicial produz as suas conseqüências. Orestes retorna a Argos para vingar a morte do pai, Clitemnestra é assassinada e o filho se dá conta da envergadura do crime que perpetrara e que o dever não absolve. Em *As Eumênides*, a justiça do sangue pelo sangue — procedimento de uma etapa social extinta — é substituída pela benevolência urbana de Palas Atenéia, que simboliza o advento de uma nova era, presidida pela razão e a benevolência. Orestes é julgado por um tribunal a cuja cabeceira a deusa tem assento e é absolvido. Aplacam-se as Fúrias que o perseguiam, recebem o nome propício de Eumênides, e a maldição da Casa de Atreu chega ao fim.

Com Sófocles (Sophoklēs), o sucessor de Ésquilo, a tragédia desdobra ainda mais as suas potencialidades. Não mais as medidas divinas dos personagens de Ésquilo, que não se puderam privar da linguagem e das imagens da epopéia, mas um passo adiante na decifração dos mistérios do homem, ainda que permaneçam heróis. Se a tragédia continua sendo a confrontação deste com o destino, o que acontece ao filho da Terra importa mais.

Sófocles nasceu por volta de 496 a.C., na pequena localidade de Colono, então nas imediações de Atenas. Outras aldeias assim chamadas reclamaram a honra de terem sido a sua pátria, mas nas odes corais de *Édipo em Colono* tem-se visto uma homenagem do poeta à sua terra natal na Ática. Morreu em 406, no mesmo ano em que Eurípides falecia. Não foi certamente pobre e recebeu educação esmerada. Teve bela aparência e dela se aproveitou em experiências de palco que, segundo algumas fontes, frustraram-se pela impropriedade da voz. Fez carreira de homem público, tendo sido *strategós*. Morreu aos noventa anos e a imagem que deixou foi a de uma existência sem conflitos e dificuldades. Por 24 vezes foi vencedor nos concursos dramáticos, a primeira em 469 a.C., derrotando o próprio Ésquilo. Das mais de 125 peças que escreveu, sobrevivem sete tragédias completas, mais o drama satírico *Ichneutaí*. Atribui-se-lhe o aperfeiçoamento da cenografia e a admissão do terceiro ator, com o que o poeta — ele e os que se seguiram — deixou de representar os próprios poemas. Mas a grande contribuição de Sófocles foi ter dado à tragédia a sua estruturação definitiva: o prólogo com a exposição dramática dos fatos, o párodo entrada regular do coro, seguidos do primeiro, segundo, terceiro, quarto episódios, a que corresponde igual número de estásimos, e finalmente o êxodo do coro.

A primeira das suas tragédias (quase todas de discutível cronologia) é talvez *Ajax*, dramatização da loucura e morte do herói. A segunda, *Antígona*, escrita cerca de 442 a.C., é de interesse muito mais amplo. Nesta tragédia, Creonte, imperando em Tebas após a vitória dos Sete, proíbe o sepultamento de Polinices, como inimigo da sua pátria. Sua irmã Antígona recusa obediência à ordem e proporciona-lhe sepultura. Condenada à morte, suicida-se. *Electra*, a que se seguem *As Traquínias* e *Filoctectes* (enc. 409/8 a.C.), aborda a mesma história de *As Coéforas* de Ésquilo, mas o seu Orestes, assim como a irmã que dá título à obra, movimenta-se, no ato de vingança, num plano de necessidade humana. O tema do drama satírico *Ichneutaí* (enc. c. 445 a.C.), cujo texto só há pouco tempo foi recuperado, é o nascimento e as primeiras aventuras de Hermes.

Édipo-Rei (*Oidípous Týrannos*, data incerta) terá na crônica do gênero trágico uma posição suprema, compartilhada somente pela *Orestíada,* à qual supera, todavia, em densidade e precisão. À simples leitura desta obra, ou à luz de qualquer montagem que dela se faça, logo se entenderá por que Aristóteles a invoca, na *Poética*, quando deseja um exemplo para a tragédia. A perfeita construção em que se apóia a recriação do mito antigo conduz com maestria à final e cruel revelação que o destino reservara ao herói, a de ter sido o assassino do próprio pai; tudo num clima de "ironia trágica" em que Édipo "se torna a última pessoa em todo o teatro a compreender a verdade devastadora", como observa um estudioso das coisas gregas, Moses Hadas. Há, no desenvolvimento do tema, uma perfeita interação das forças superiores incontroláveis e da ação humana, em função da marcha dos acontecimentos, que a ordem moral intermediária mantém sob o seu irrecorrível domínio. Pois em Sófocles ela não admite discussão e existe para desencadear sobre os personagens todo o seu peso, num jogo de elementos dramáticos que transforma o autor em calculista, cabendo a ele próprio uma das observações finais de Creonte perante Édipo já destruído pela iluminação do seu passado: "É bom tudo o que se faz no devido tempo".

O destino derradeiro de Édipo se descortina em *Édipo em Colono*, encenada após a morte de Sófocles, em 492 a.C. Exauridas as provações que acompanharam o amargo reconhecimento, o velho monarca recebe de Colono a hospitalidade para a morte. Por isto mesmo o solo da pequena aldeia se torna sagrado, numa dupla simbologia, a da redenção pelo sofrimento, dir-se-ia prenunciadora do pensamento cristão, e a do retorno à terra, mãe-geratriz e abrigo, no melhor espírito dos mitos mediterrâneos. Nessa tragédia, onde a ação tem menos valor que a imagem estática, escultural, do personagem, Édipo emerge do desespero, purificado e vitorioso, envolto numa nobreza que em nenhuma outra obra trágica ilumina com igual intensidade as suas figuras, criação última, e em muitos pontos superior, de um poeta que a posteridade aceitou como modelo do clássico e o mais alto representante de Atenas no apogeu da força criadora da sua civilização.

EURÍPIDES. ÚLTIMOS TRÁGICOS

Eurípides (Eùripídes, c. 484-406 a.C.) manejou a tragédia com um espírito crítico dos mais alertas que a Antigüidade conheceu. Nascido em Salamina, de pais abastados, acredita-se que foi amigo de Anaxágoras, Protágoras e Sócrates. Ganhou o primeiro prêmio nos concursos dramáticos apenas quatro vezes e uma quinta, após a morte, com uma tetralogia que incluiu *As Bacantes*, sem dúvida das suas tragédias a que maior interesse suscita em nossos dias. A sua educação foi a de um livre-pensador e sofista, para quem as crenças e os valores não podiam escapar a exame. Em sua obra o papel do mito foi o de matéria-prima para mais livre elaboração, o que explica o novo sentido que dá ao prólogo e a intervenção habitual das divindades no final das tragédias, artifícios que esclarecem e resolvem a nova acomodação dos incidentes.

O que há de mais expressivo, porém, em Eurípides é o personagem humanizado, mais próximo do cotidiano do que nos que o precederam, particularmente as figuras femininas, de nítido perfil psicológico em sua obra. Durante a sua vida, o grande autor trágico não logrou êxito excepcional, mas o seu prestígio cresceu após a morte, vindo a ganhar extrema popularidade, a tal ponto que isto se tornou assunto para autores menores de comédias, um dos quais escreveu um texto intitulado *O Fanático de Eurípides*. Em sua obra os componentes da tragédia se ampliaram, admitindo o romanesco e mesmo o cômico. Esse desvio dos padrões tradicionais explica a influência que exerceu sobre autores da comédia nova. Em Roma foi dos tragediógrafos gregos o mais imitado; o seu prestígio reviveu no Renascimento.

De cerca de noventa peças da sua autoria restam dezessete tragédias: *Alceste* (enc. 438 a.C.), *Medéia* (enc. 431 a.C.), *Os Heráclidas* (data incerta), *Andrômaca* (data inc.), *Hipólito* (enc. 428 a.C.), *Hécuba* (esc. c. 425 a.C.), *Héracles* (esc. c. 420/410 a.C.), *As Suplicantes* (enc. c. 420 a.C.), *Ion* (data desconhecida), *As Troianas* (enc. 415 a.C.), *Ifigênia em Táurida* (esc. c. 414 a.C.), *Electra* (esc. c. 413 a.C.), *Helena* (enc. c. 412 a.C.), *As Fenícias* (esc. c. 410 a.C.), *Orestes* (enc. 408 a.C), *As Bacantes, Ifigênia em Áulida* (encs. após a morte do autor em 405 a.C.). A este corpo acrescenta-se a tragédia *Reso* de autoria negada e, ao que tudo indica, já obra do séc. IV a.C., e o drama satírico *O Ciclope,* único do gênero que por muito tempo se conheceu, representado por volta de 440 a.C.

As Bacantes (Bákchai) tem uma posição singular estre as tragédias que a Grécia deixou. Escrita na Macedônia, onde Eurípides, septuagenário, se abrigou, e onde morreria, é por muitos títulos a sua obra mais importante. Não só pela sua extraordinária força, como também por ser a única tragédia sobrevivente que explora um episódio da mitologia dionisíaca, a vingança do deus sobre Penteu, que é despedaçado pelas bacantes em delírio. Agave, sua mãe, em transe, conduz a palácio a cabeça do próprio filho. Por fim retoma à lucidez e toma consciência da sua desgraça. Tem havido quem queira ver nesta peça de Eurípides, por um lado uma conversão às velhas crenças, por outro uma atitude de documentarista, pois certas regiões macedônicas eram depositárias de costumes arcaicos e lá talvez tivesse ele deparado sobrevivências do antigo culto de Dioniso.

A morte de Eurípides e de Sófocles foi também o fim da tragédia como gênero maior. O único nome de algum relevo que ainda surgiu foi o de Agatão, referido por Aristóteles, Aristófanes e Platão, que situou em sua casa o diálogo do *Simpósio.*

Autores secundários figuram, todavia, em boa quantidade nas crônicas gregas, como Mórsimos, Astidamas, Ion de Quios, Aristarco de Tegéia, e os dois filhos de Sófocles: Iófon, que conquistou um segundo prêmio, e Ariston, pai de Sófocles o Jovem, também autor e de maior fama. Eurípides teve um filho e um sobrinho do mesmo nome. Um dos dois — sobre isto não há segurança — escreveu tragédias e produziu peças do ancestral.

Por mais extenso que tenha sido o rol dos que se mantiveram fiéis à tragédia após Eurípides, não foram eles capazes de reavivar a chama do teatro sobre a memória dos três grandes mestres desaparecidos. À comédia é que coube fazê-lo.

AS ORIGENS DA COMÉDIA GREGA

Também a comédia emanou de cerimônias dionisíacas, já não do ditirambo, mas de festividades que se realizavam desde tempos recuados, em Atenas e na Ática em volta, por Aristóteles denominadas procissões *phalliká,* ou *kómos.* A comédia seria, portanto, o "canto do *kómos*", ato burlesco, mas ainda assim religioso, relacionado ao mesmo tempo com os ciclos da agricultura e a idéia da reprodução. Em sua forma ateniense, é provável ter sido o gênero uma confluência de tradições, visto que são numerosas as alusões a outros tipos de farsas no território grego, principalmente nas regiões e cidades dóricas, inclusive Megara, e traços delas se lhe devem ter agregado. Teria sido um filho desta última cidade, Susárion, o primeiro a organizar um coro cômico no distrito ático de Icária, assim informa a crônica-inscrição de Paros *(Marmor parium).*

A veia cômica dos dórios inspirou também uma primeira escola grega de comédia, de relativa importância, que floresceu longe da metrópole, na Sicília, onde Epicarmo (nasc. c.560) granjeou a fama de fundador do gênero no mundo grego. Dele restam alguns fragmentos, sendo certo que algumas das suas obras foram escritas em dialeto dórico. Esse autor de *O Festival* e *As Ilhas,* não obstante o desaparecimento dos seus textos, é mais do que um simples nome, tal a clareza e a abundância de dados que reconstituem a sua imagem. Numa das suas peças, de argumento conhecido, um devedor, para não saldar a dívida, apóia-se na teoria filosófica de Heráclito de que tudo se transforma e que o homem de hoje não é o mesmo de amanhã. O credor apropria-se do seu argumento e, depois de agredi-lo, defende-se no tribunal dizendo que o ofendido era outro homem.

Elementos comprobatórios da sua origem dionisíaca a primeira comédia ateniense sempre manteve, como o coro numeroso, freqüentemente sob o disfarce de animais, bem como a parte especial denominada *parábasis.* A regular inclusão da comédia nas competições teatrais de Atenas aconteceu em 488/7 a.C., quando, nas Grandes Dionisíacas daquele ano, coube o prêmio a Quiônides, de quem se conhecem os títulos de quatro peças. Em seguida foi cultivada por outros autores, dos quais Aristófanes dá notícia em famosa passagem de *Os Cavaleiros,* onde enumera os seus predecessores e lastima o descaso que lhes votara o público.

ESTRUTURA E PERÍODOS

O coro da comédia compunha-se de 24 coreutas (o trágico de 12 a 15), em muitos casos representando animais. Suas danças e cantos eram vivazes e picantes, conforme o que dele se conhece pelas obras de Aristófanes, em contraste com a ação lenta e solene do coro trágico.

Ainda pelo modelo de Aristófanes, a primeira comédia ateniense teve a seguinte estrutura: 1) um prólogo para atores, com a exposição dos acontecimentos; 2) o párodo, intervenção inicial do coro; 3) o *agón* , disputa, debate vivaz entre os personagens, como entre o Argumento Justo e o Argumento Injusto, em *As Nuvens;* 4) a parábase, parte especial, em que o coro ou o corifeu se dirigia aos espectadores, a propósito da ação da peça ou abordando assuntos com ela não relacionados imediatamente; 5) uma seqüência de breves episódios; 6) o êxodo, intervenção final do coro, por vezes na forma de banquetes, atos matrimoniais etc.

Das suas origens ao declínio, a comédia ateniense teve três períodos bem delineados:

Comédia antiga — Aristófanes é o seu autor mais importante. Conhecem-se os nomes de outros, como Cratino, Êupolis, Crates, Ferécrates e Magnes. Êupolis chegou a ser, em importância, posto ao lado de Cratino e Aristófanes. O período estendeu-se, aproximadamente, de 500 a 400 a.C. e caracterizou-se pela sátira política e pelos ataques pessoais violentos. A fábula da comédia admitia personagens da vida contemporânea de Atenas, com o uso abundante do coro e da parábase.

Comédia intermediária — Fase de transição em que o coro desaparece. *Pluto,* de Aristófanes, é classificada neste período, que tem a vigência de 400 a 330 a.C. A ele pertenceram Aléxis e Antífanes. Fontes antigas *(Sobre a Comédia — De comoedia,* de autor não conhecido) aí situaram 57 escritores e 607 obras.

Comédia nova — Menandro foi o autor mais significativo do período, iniciado por volta de 330 a.C. Sua duração correspondeu à supremacia macedônica na Grécia. Além dos textos de Menandro, há fragmentos de Dífilo e Filémon. Na comédia nova, ocorreu profunda mudança nas características do gênero. A fixação de tipos e de costumes substituiu a sátira.

COMÉDIA ANTIGA. ARISTÓFANES

Também com Aristófanes (Aristophánes) a ausência de dados não permite reconstituir com segurança uma biografia, podendo-se oferecer os anos de 450 e 380 a.C. como os limites prováveis da sua existência. Seu pai, Filipos, tinha propriedades na ilha de Egina, isto é o que deixa entrever nas suas peças. Cidadão adotivo ou filho legítimo de Atenas, foi testemunha de uma das mais críticas fases da cidade e do mundo grego em geral, a Guerra do Peloponeso, que se reflete diretamente em bom número das suas comédias. Pela mesma forma são postos em debate, na sua obra, problemas específicos do teatro grego, tanto da comédia como da tragédia, discutidas como coisa urbana de rotina. Juízos sobre os autores de tragédias são freqüentemente expressos, em parte desfavoráveis, tal como acontece em relação a Eurípides, considerado por Aristófanes como inferior a Ésquilo e a Sófocles. O terceiro entre os grandes da tragédia é objeto da mais cáustica verve do seu colega da comédia.

Há consenso em situar Aristófanes como partidário da facção ateniense adversa à democracia e à guerra que se travava, defensor declarado que era dos interesses da classe de proprietários de terras e do tradicionalismo. Daí nasceria o seu desgosto por Eurípides, em cujas mãos a tragédia se tornara instrumento de tácito exame dos costumes e de revisão da filosofia e da religião do seu tempo.

Escreveu Aristófanes quarenta e sete comédias, das quais onze chegaram até nós: *Os Acarnienses* (enc. 425 a.C.), *A Paz* (enc. 421 a.C.), *Lisístrata* (enc. 411 a.C.), *Os Cavaleiros* (enc. 424 a.C.), *As Nuvens* (enc. 423 a.C.), *A Assembléia das Mulheres* (enc. c. 392 a.C.), *Pluto* (enc. 388 a.C.), *As Rãs* (enc. 405 a.C.), *Os Pássaros* (enc. 414 a.C.), *As Vespas* (enc. 422 a.C.), *As Mulheres nas Festas de Deméter e Perséfone* (enc. 411 a.C.).

A guerra e a paz em Atenas assomam desde logo em *Os Acarnienses (Acharnēs)*, cujo protagonista, Diceópolis, parte para estabelecer com Esparta uma paz individual. Reafloram em *A Paz*: seu herói, o ateniense Trigeu, resolve libertar a figura alegórica que dá título à obra, mantida reclusa numa caverna, e o faz com a ajuda do coro. Assiste-se, então, ao desespero dos aproveitadores da guerra, retratados nos "siderúrgicos", ou fabricantes de armas. Por obra de Trigeu, outros artífices, os de pacíficos instrumentos agrícolas, triunfam. Enquanto *A Assembléia das Mulheres* é uma sátira às idéias coletivistas de uma espécie de comunismo primitivo, Eurípides surge como o objeto do humor impiedoso de *As Rãs* e de *As Mulheres nas Festas de Deméter e Perséfone*. Nesta última, revoltam-se as mulheres contra a misoginia do autor trágico e a oportunidade são as festas religiosas de Deméter Perséfone (Ceres e Proserpina, entre os romanos), por ele aproveitadas par espionar as suas inimigas. Tenta, primeiro, induzir o seu confrade Agatã a fazê-lo, disfarçado de mulher. Não conseguindo, é ao seu parente Mnesíloc que despacha e este cai prisioneiro das mulheres. O preço da libertaçã é a paz concedida por Eurípides às suas tradicionais adversárias. Vários artifi cios de Eurípides teatrólogo são satirizados; o próprio entrecho da comédi nada mais é que uma paródia de *As Bacantes*. O emissário de Eurípide imita o personagem trágico Penteu, que é despedaçado pelas mulheres em embriaguez dionisíaca, em semelhante ato.

Na obra de Aristófanes, *Pluto* ocupa uma posição à parte, pois desaparecem praticamente o coro e a parábase, elementos fundamentais nas demais comédias. Como tal, é obra de transição.

COMÉDIA NOVA. MENANDRO

Vencida por Esparta e governada pelos Trinta Tiranos, Atenas não mais desfrutou da antiga liberdade política e da prosperidade que dela fizeram a rainha das comunidades gregas. O teatro sofreu o impacto da modificação e da crise. Empobrecido o tesouro público, já não era possível arcar com as despesas da organização dos coros, fator que afetou não somente o gênero cômico como também contribuiu para a decadência da tragédia. Os concursos públicos perderam a regularidade.

A comédia, na sua fase final, a chamada nova, pôde sobreviver, modificando-se. O gênero deixou de ser satírico para fixar costumes e tipos. Não mais a idéia do espaço cênico múltiplo, à maneira das peças aristofanescas, mas do uniforme, sugerindo, ordinariamente, uma rua ou uma praça, com duas casas que se defrontam e onde residem os personagens principais. Era o ideal para atender às exigências da comédia de costumes, pois proporcionava o confronto de duas "intimidades". É de notar que este padrão universalizou-se para a comédia, adotado que foi em Roma e revivido no Renascimento.

O mais importante de todos os autores da comédia nova, Menandro (Ménandros), nasceu em Atenas, c. 343 e faleceu em c. 292 a. C. Sabe-se ter escrito mais de uma centena de peças, oito das quais vitoriosas nos concursos de comédias. Seu prestígio no mundo antigo foi tamanho que o gramático

Aristófanes de Bizâncio escreveu a seu respeito: "Ó vida, ó Menandro, qual de vós imitou o outro?". Durante muito tempo dele só se conheceram fragmentos.

Em data muito próxima (1957), foi descoberta uma comédia integral, *Dýskolos* (*O Rabugento*, enc. 317 a. C.), publicada em 1958. Largo trecho de *Epitrépontes (Os Árbitros)* já era conhecido, em medida suficiente para situá-lo como a criação suprema de Menandro. Este, assim como os de *Samía, O Herói* e *Perikeiroméne*, foi encontrado no Egito em 1905, proporcionando o primeiro convívio mais amplo com a literatura de Menandro, aumentado em 1963, quando se deparou quase a metade de *O Homem de Sícyon*, outra obra sua. Antes de 1905 apenas os fragmentos menores tinham sido recuperados.

Plauto e Terêncio, os melhores comediógrafos latinos, não somente tomaram a Menandro entrechos inteiros, como também cenas integrais, apenas vertidas para o latim com ligeiras alterações.

Menandro, como já se notou, foi praticamente o criador da comédia de tipos. Seus personagens podem ser definidos pelo padrão de virtude ou vício que os caracterizava: velhos avarentos, mães complacentes, cortesãs ambiciosas, soldados fanfarrões, escravos alcoviteiros, aqueles mesmos tipos, em suma, que se estratificaram na comédia posterior, de Plauto a Molière. Sua temática envolve aventuras galantes, conflitos de interesses, ocorrências imprevistas. O estilo é límpido, direto e isento das licenciosidades que marcaram a comédia antiga, no que dela se conhece através de Aristófanes.

OS CONCURSOS DRAMÁTICOS

As primeiras notícias de concursos dramáticos na Grécia datam do final do sexto século antes de Cristo. Tais certames eram realizados em Atenas uma vez por ano, por ocasião das festas dionisíacas, na primavera, e no início a admissão dos assistentes era gratuita. Quando os espetáculos se tornaram dispendiosos, fez-se necessário cobrar um pequeno ingresso. Péricles instituiu um fundo público, o *theorikón*, destinado a possibilitar aos pobres a entrada nos teatros.

Mas a vida teatral na Grécia não se limitou a Atenas e aos seus festivais. Concursos dramáticos realizavam-se também nos principais distritos da Ática, onde se representavam tragédias e comédias que haviam iniciado a sua carreira na maior das cidades gregas. O *Simpósio* de Platão tem como pretexto comemorar a vitória de uma tragédia de Agatão no Pireu.

Dos quatro festivais dionisíacos anuais de Atenas, importavam para o teatro o segundo e o quarto, pela ordem de sua realização. O primeiro no calendário era a Dionisíaca Rural, no mês de *Poseidéon*, correspondente a dezembro e começos de janeiro. No festival chamado *Lénaia*, que ocorria no mês de *Gamelión* (janeiro e inícios de fevereiro), preponderava a comédia e esse era realmente o primeiro festival consagrado ao teatro. Entre fevereiro e princípios de março, tinha lugar a *Anthestéria*, no mês de *Anthesterión*, sem significação dramática. O último, a Dionisíaca Urbana ou Grande Dionisíaca, realizado em *Elaphebolión*, mês correspondente a março e a parte de abril, era consagrado à tragédia e de todos o mais importante.

No tempo de Péricles (460-429 a. C.), a Grande Dionisíaca quase sempre era uma festividade de sete dias de duração, o primeiro dos quais dedicado ao *proágon*, apresentação de todos os participantes, que se realizava no recinto coberto do Odeon. No segundo dia uma procissão, *pompé*, se dirigia para o templo de Dioniso, onde se sacrificava um touro, seguindo-se a apresentação de dez grupos de ditirambos. O terceiro se reservava às comédias, cinco das quais eram montadas. Do quarto ao sexto, havia propriamente o festival de tragédias, com uma tetralogia por jornada. No último reunia-se a *ekklesía*, ou assembléia pública, para a entrega dos prêmios com ampla discussão sobre o desenrolar do festival. Prêmios tais como coroas de louro e tripés de bronze.

Os concursos dramáticos, no apogeu da tragédia e da comédia, foram assunto de Estado, cabendo ao Arconte Epônimo supervisionar as competições da primeira, e ao Arconte Basileu as da segunda. Nas competições de tragédias, ao Arconte é que os poetas encaminhavam os seus textos e aquele fazia a seleção de três candidatos, cada um concorrendo com uma tetralogia, ou seja, uma trilogia de textos trágicos, relacionados entre si ou não, mais um drama satírico. Dava-se-lhe um coro, um protagonista, que por sua vez escolhia o deuteragonista e o tritagonista, e um *chóregos*, escolhido entre os homens ricos de Atenas. Este encargo de financiar um grupo de peças tinha a denominação de *liturgía*, que também se aplicava ao dever diferente de aparelhar um vaso de guerra. A indicação dos juízes era feita por sorteio sobre uma relação numerosa. Ao se conhecerem os resultados, estes eram inscritos em tabelas que divulgavam os nomes do corego, do poeta e do protagonista vencedores.

O ATOR, A INDUMENTÁRIA E A MÁSCARA

A introdução dos atores trágicos e cômicos nos concursos dos festivais dionisíacos foi o primeiro sinal de um itinerário ascendente, rumo à especialização e ao prestígio, que culminou no séc. IV a.C., quando efetivamente o nível da dramaturgia já era inferior. Segundo Aristóteles, no seu tempo o intérprete despertava muito mais interesse que a obra poética. O processo começou em 449 a.C., quando a escolha do protagonista passou a ser feita pelo Estado e foi nessa mesma ocasião que os concursos para atores foram instituídos. Para atrás ficava o favoritismo de Ésquilo por um Cleandro ou Minisco, ou de Sófocles por um Tlepólemo, que resultava em automática inclusão nos elencos. Como em todos os períodos da história, o relevo ganho pelo ator no séc.IV foi uma resposta a uma época informada pelo individualismo. Os privilégios e honrarias se fizeram acompanhar: o ator Aristodemo foi convidado à corte de Filipe da Macedônia, e Tétalo à de Alexandre Magno.

No século seguinte, surgiram as corporações de atores ou colégios dionisíacos, chefiados por intérpretes ou profissionais de outras artes, como os músicos, com função de aperfeiçoamento e também de produção de peças. A sua composição era eclética, abarcando desde atores trágicos e cômicos, a poetas e cantores. As mulheres estavam excluídas, como sempre estiveram, do palco grego que se pode chamar de oficial. Só nas formas populares do mimo é que tiveram lugar.

Às suas habilidades pessoais, tal como a voz apropriada para amplos espaços e para o canto, o ator grego devia acrescentar uma complexa parafernália, destituído da qual a sua própria definição desapareceria. Na tragédia, a veste principal era o quíton*(chitón)*,diferente do cotidiano por ter mangas largas e cores variadas e pela cintura muita alta, disposta logo abaixo do peito. O coturno *(kóthornos)*,sapato de solas altas, dava-lhe dimensões fora do normal. O quíton era complementado com outras peças externas, ou mantos: a clâmide *(chlamýs)* e o himátion *(himátion)*,a primeira para o ombro esquerdo, o segundo para o direito.

Sobre esse traje fundamental, elementos outros podiam se acrescentar, para melhor caracterização do personagem representado. Assim com as figuras de países estrangeiros, que traziam alguns sinais das suas regiões. Héracles se definia pela clava, os heróis usavam coroas. As cores assumiam valor simbólico.

Mais próximo da indumentária comum era o traje da comédia, no que diz respeito às dimensões do quíton, mais reduzido que o da tragédia. O propósito de acentuar o ridículo tornou praxe recheá-lo à frente e atrás, recurso que se denominava *somátion.*Houve modificações conforme o período da comédia. Resquícios do cortejo falofórico estiveram presentes na comédia antiga,a exemplo das mascáras de animais e do falo artificial, que só a comédia nova faria desaparecer, enquanto acentuava o realismo da indumentária.

A mais forte característica do ator grego, contudo, estava na máscara, cujas relações com os rituais de origem eram evidentes. Mas logo passou ela a ter uma conotação estritamente teatral, tendente a sublinhar a figura no vasto edifício, assim como a criar um clima mítico na trágedia e grotesco na comédia. Fator importante nesta função era o *ónkos,*deformação piramidal da cabeleira sobre a máscara, bem como a dos lábios, ao que se supõe concebida para ampliar o alcance vocal.

Já se percebe na máscara grega o propósito de fixar tipos, destinação que a *commedia dell'arte* levaria ao extremo, na Itália do Renascimento, e antes dela a *fabula atellana* de Roma viria a adotar. Pollux, o lexicógrafo grego, assim classificou as máscaras trágicas: 6 tipos de velhos; 8 tipos de jovens; 3 tipos de escravos; 11 tipos de mulheres de todas as idades, mais vários tipos especiais, como o desesperado, o cego.

O que a máscara da tragédia perseguia em solenidade e gravidade, a da comédia buscou em grotesco e ridículo. Também a noção de tipo repontou e Pollux proporciona uma relação que enumera: 9 tipos de velhos; 11 de jovens; 7 de criados e 17 de mulheres.

O simbolismo da máscara determinou mais proximidade dos traços humanos nos personagens bons, e maior distanciamento e estilização nos maus. Refletindo uma maior estabilização de hábitos, as máscaras de camponeses não sofreram alterações substanciais desde os tempos mais remotos. O penteado comum nos escravos permaneceu estampado por longo período.

Assim como a indumentária da comédia nova marchou para certa medida de realismo, a máscara, nesse período, perseguiu a expressão emocional, tendência que se transmitiu aos romanos. É desta época a de duas faces, de significações diferentes.

UM EDIFÍCIO PARA O TEATRO

Sempre ao lado dos templos de Dioniso, a incipiente estrutura espacial do teatro grego limitava-se à *orchéstra,*circunferência de terra batida situada nas imediações de um terreno em aclive, onde permaneciam os espectadores, e que depois viria a transformar-se no *kóilon*, ou arquibancada.

Foi na época de Ésquilo que surgiu a *skené*, a princípio uma cabana de madeira onde os atores se preparavam. Em fase posterior, passou a ser construída em alvenaria, funcionando a sua parede de fundo como cenário, atrás do *proskénion*. Este tinha a sua frente decorada com pilares, possivelmente pintados e denominados *pínakes*.

Não coincidiu, pois, com o período áureo da tragédia a melhor fase do edifício teatral, só atingida no período helenístico. Isto é verdade, também, quanto à sua expansão no mundo grego do Mediterrâneo. O desenvolvimento implicou na redução da área da orquestra, outrora circular e depois correspondente a dois terços de um círculo, na ampliação do *kóilon*, já então de pedra, e numa forma elaborada da *skené*.

Segundo Vitrúvio (séc. I a.C.) e Pollux (séc. II d.C.), o edifício teatral da Grécia, em sua forma mais evoluída, constava dos seguintes elementos básicos:

1) *Kóilon*, arquibancada concêntrica para os espectadores, inicialmente de madeira, depois em degraus de pedra, galgando o aclive do terreno; 2) *orchéstra*, com a *thyméle* no centro, sede do coro, onde alguns autores acreditam que estiveram também os intérpretes, por todo o período clássico; 3) *párodoi*, as duas entradas laterais entre o *proskénion* e o *kóilon*; 4) *proskénion*, o conjunto do palco sobre colunas e em plataforma, esta chamada *logeīon*; 5) *skené*, edifício de pedra, com o que hoje corresponde aos camarins; sua fachada, voltada para a *orchéstra*, representou, com crescente complexidade, a de um palácio, com três ou mais portas. Na época helenística, desenvolveram-se, nas extremidades da *skené*, os dois maciços das *paraskénia*; 6) cenoteca (denominação moderna), pórtico no fundo exterior da *skené*, para abrigo do público e depósito de mecanismos e materiais cênicos.

Três períodos marcaram as feições arquitetônicas do teatro grego: 1) o ateniense clássico (séc. V a.C.), 2) o helenístico (a partir do séc. IV) e 3) o greco-romano (desde 146 a.C.).

Para o estudo do teatro do período clássico as informações definitivas provêm do de Dioniso, em Atenas. Na análise de Allardyce Nicoll, em *The Development of the Theatre*, o elemento inicial foi a orquestra com a timele, acrescida depois de bancos de madeira, ou *íkria*, desmoronados em 499 a.C., causa da construção do anfiteatro de pedra. Escavações feitas por Wilhelm Doerpfeld e mencionadas pelo autor inglês revelaram outra orquestra anterior a curta distância da atual, que Nicoll acredita tenha persistido até 465.

O teatro helenístico estará permanentemente provido de *proskénia*, sendo os melhores exemplos os de Epidauro, Erétria, Oropos, Delos e Priene. Têm em comum a existência de colunas de cerca de 9 pés, colocadas a cerca de 8 a 10 pés da *skené*, encerradas pelas *paraskênia*, no *proskénion*. Para Doerpfeld, os atores ficariam no nível do chão, atrás das colunas, mas hoje se acredita que sobre elas é que estava o palco propriamente dito, na forma de um estrado de madeira. Admitindo-se este ponto de vista, o edifício helenístico teve as seguintes características: 1) uma orquestra circular, ou idealmente circular; 2) auditório pouco maior que um semicírculo; 3) *skené* retangular, com vários compartimentos; 4) pilares em frente da *skené*; 5) palco de 9 pés de altura e 10 de profundidade; 6) *proskénion* com três portas.

Teatros como os de Termessos, Patara, Magnésia e Éfeso combinam traços gegos e romanos e se classificam como do terceiro tipo. Neles o auditório conserva a antiga forma, mas a orquestra é comprimida pelo edifício da *skené*, mantendo dimensões um pouco superiores às de um semicírculo, e o *proskénion* se altera, tornando-se elaborado. O palco perde em altura e a sua profundidade atinge 20 pés. É este um modelo de ligação com o teatro romano, tipo o de Orange, na França.

CENÁRIOS E MECANISMOS

Desde os tempos clássicos da tragédia já se empregavam cenários pintados, creditando-se ao próprio Sófocles o seu desenvolvimento. Dois cenógrafos ficaram famosos: Apolodoro de Atenas e Clístenes de Erétria. Aristóteles menciona Fórmio como sendo o inventor do cenário móvel. Vitrúvio e Pollux fazem referência ao *períaktos*, prisma com diferentes cenas pintadas nos três lados, espécie de cenário mutável, cuja localização ainda não foi definitivamente fixada, mas que por certo visava a enriquecer o quadro permanente da parede de fundo da *skené*, o cenário básico: uma fachada de palácio com colunas e portas. Não há indicação segura de que os gregos tivessem usado a cortina, fato comprovado em relação aos romanos. No rol dos mecanismos, ocupa lugar de relevo a enquiclema *(ekkýklema)*, plataforma móvel que avançava de uma das portas para o *proskénion*, a fim de oferecer testemunho de fatos ocorridos no interior, à revelia dos espectadores. Vinham, assim, ao conhecimento do público os resultados de cenas violentas, como assassínios, que as convenções não permitiam se desenrolassem em cena. Entre os recursos de palco inclui-se, também, a chamada "escada de Caronte" *(Charónioi klímakes)*, abertura sobre o *proskénion* por onde surgiam os fantasmas dos argumentos, ou personagens desciam ao Hades. *Theologeîon* era o mecanismo que fazia subir ou descer os heróis e deuses, crê-se que mediante um jogo de polias. Daí a expressão *theòs apò mechanês,* reduzida pelos latinos a *deus ex machina,* amplamente empregada e definidora da interferência de divindades na ação cênica.

GÊNEROS DRAMÁTICOS MENORES

Depois de Menandro, a comédia grega entrou em decadência, acompanhando o processo de declínio que ocorreu em toda a arte de Atenas. A Grécia foi por fim vencida pelos romanos, no séc. II a. C., e o teatro sofreu as conseqüências da supremacia de Roma, que por sua vez iria copiar os gêneros gregos tradicionais, adaptando-os ao seu espírito.

Certo número de formas teatrais, excluídas do âmbito do teatro de tragédia e comédia, ainda assim de grande importância, não podem ser classificadas como produtos da decadência, senão como autênticas criações populares, e mesmo regionais, que escaparam ao tratamento clássico. Este é o caso do drama denominado hilarotragédia, surgido na Sicília, sob a aparência de paródia da tragédia convencional, especialmente a de Eurípides, conforme se depreende dos títulos e fragmentos conservados. Rínton de Siracusa escreveu textos para o gênero, por volta de 300 a.C., e os vasos gregos oferecem abundante documentação sobre esta farsa "flíaca", do nome de *phlýakes* que recebiam os seus comediantes. Através de tais imagens, sabe-se que ela criou o seu próprio tipo de palco, simples plataforma de madeira com mastros e cortinas sem ornamentação, mais uma escada em frente ou ao lado. E que os seus atores usavam a indumentária tradicional e as máscaras da antiga comédia ateniense do tempo de Aristófanes. Em Tarento, ao desembarcarem as forças romanas de ocupação, a população assistia a um espetáculo de hilarotragédia e não ofereceu resistência aos invasores.

Outra forma popular, o mimo, teve uma posição especial no teatro da Grécia. De remota origem, com surgimento comprovado em várias regiões, especialmente entre os dórios, esteve presente durante o apogeu dos grandes gêneros e pode-se dizer que permaneceu como figura de segundo plano, mas de nítido perfil, por todo o tempo em que o teatro existiu em terras gregas. Xenofonte, em seu *Simpósio,* fixou a imagem de um grupo de atores de mimo do seu tempo. A partir de Sófron, siracusano a quem Platão admirava, escreveu-se para o mimo: é de sua autoria um fragmento, de título pouco elegante *(As Mulheres Que Dizem Que Expulsarão a Deusa),* cena-documento de magia popular. Teócrito (nasc. não antes de 305 a.C.) o fez e no *corpus* literário do poeta sobrevivem textos. *As Mulheres no Festival de Adônis,* desta parte especial dos seus poemas, é considerado uma pequena obra-prima. São mimos os textos de Herodas, ou Herondas, de Cós, ágeis miniaturas do dia-a-dia helenístico. No mundo romano o mimo firmou-se literariamente com Laberius, Publilius Sirus e outros autores.

A pantomima existiu no mundo grego da decadência, fosse por influência de Roma, onde ela melhor se definiu, fosse por criação dos próprios mimos nativos, de ação tão variada. Apuleio, que viveu no séc. II d.C., proporcionou, no livro X do seu romance *O Asno de Ouro (Asinus aureus),* a descrição de um espetáculo de pantomima coreográfica, acompanhada de música, e de tema mitológico, que fez desenrolar-se num anfiteatro da Tessália.

A PRIMEIRA TEORIA DO TEATRO

Dos filósofos da Academia até os gramáticos bizantinos, os gregos produziram considerável acervo de comentários e referências sobre o teatro e a literatura dramática. Essas fontes são de natureza diversa e abrangem desde as considerações sobre o drama inseridas nos diálogos de Platão às notas históricas da grande massa de *scholia* sobre os dramaturgos, arrolando também as passagens das comédias de Aristófanes, das obras de Plutarco, Dionísio de Helicarnasso e Antífanes o comediógrafo, as citações de Teófrasto contidas em Diomedes e um trecho da autoria de Simylus e Athaeneus, os léxicos de Pollux e Suidas, as anotações do gramático Aristófanes de Bizâncio e as valiosas inscrições sobre mármore, encontradas na Ilha de Paros, denominadas *Marmor parium* na bibliografia histórica e filológica. Nada, porém, superou em importância a *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.), em seus capítulos dedicados à tragédia e à comédia, o primeiro corpo sistemático de teoria do teatro e do drama.

Os elementos não-literários do teatro, vistos e enfatizados por Aristóteles, admitiram-no implicitamente em categoria autônoma e muito tempo se passou até que esta particularidade recuperasse a sua primitiva nitidez. A *Poética,* um dos escritos finais de Aristóteles, sondou, também, os impulsos interiores que impelem o homem ao ato de imitação, primeira abordagem de outro componente do teatro, tão precursora quanto a delimitação deste como campo de expressão artística. Na história, a dívida não é menor. A afirmação de Aristóteles de que a tragédia nasceu do improviso dos solistas do ditirambo e de uma etapa satírica transitória tem sido o ponto de partida das investigações sobre as origens do teatro na Grécia, também do teatro em si mesmo.

Somente no séc. XX novas hipóteses foram levantadas com peso suficiente para se contrapor, em parte ou integralmente, ao pressuposto do aparecimento da tragédia no grupo satírico. Em 1910, Sir William Ridgeway, em seu trabalho *The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians,* empreendeu o reexame das fontes da tragédia, que explicou como uma representação fúnebre junto ao túmulo dos heróis, afastando-se assim de Aristóteles, não no relacionamento com os cultos dionisíacos, mas na passagem pelo estágio satírico. Já em 1906, também na Inglaterra, abrindo o terreno para a tese de Ridgeway, Richard Dawkins sublinhava a conexão entre o antigo culto, o ditirambo e a tragédia e modernas celebrações anuais de máscaras, na Trácia, Tessália e Skyros. Sob a influência de James Frazer, Gilbert Murray associou os mitos de Dioniso à "paixão anual dos deuses que morrem", que ele viu disseminada pelo Mediterrâneo. Murray chamou atenção para o fato de que Heródoto tivera conhecimento de um culto dionisíaco praticamente semelhante ao cerimonial egípcio da lamentação de Osíris, e para a presença regular, na tragédia, de uma morte ritual, juntamente com os traços, em várias delas, da seqüência: *agón, páthos,* mensageiro, treno, e teofania. Desta linha não se afastou muito Martin Nilsson, com a sua ênfase sobre os rituais dos mortos.

Em acentuada divergência das premissas de Aristóteles situou-se Albrecht Dieterich, em 1908, quando divulgou sua teoria da origem da tragédia nos mistérios de Elêusis. No mesmo ponto de distanciamento colocou-se A.B. Cook, com raciocínio semelhante voltado para os mitos de Zeus em Creta.

Amplo exame dessas teorias foi empreendido por Pickard-Cambridge,tudo implicando num retorno às fontes aristotélicas, o que também foi feito por Roy Flickinger, e mais recentemente por Albin Lesky e Margarete Bieber. Ressalvadas algumas explorações mais ousadas, mas de resultados limitados, a dialética das novas teorias sobre a tragédia tem reconduzido aos textos do filósofo grego, reestudados embora com acentuado rigor crítico.

O Teatro em Roma

FORMAS POPULARES E FORMAS ERUDITAS

Foi sempre evidente no teatro do mundo romano o contraste entre as formas eruditas, subsidiárias dos modelos gregos, e as genuinamente itálicas, que não podem ser consideradas senão através de notícias históricas, numerosas para as de maior relevância: o mimo, a atelana e a pantomima. Uma correta percepção da arte dramática em Roma não será possível, portanto, se não forem levadas em conta essas expressões populares, urbanas ou regionais, como acréscimo ao teatro de procedência grega, ou melhor, cosmopolita, nos termos do mundo de então.

Quanto às origens prováveis das manifestações teatrais nativas da Itália antiga, não há dados capazes de colocá-las numa posição tão clara quanto as da Grécia. Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.) deixa-lhes entrever uma natureza religiosa, pelo menos naquelas que repontaram no território latino propriamente dito. Atores etruscos teriam sido chamados a Roma em 364 a.C. para aplacar, com as suas danças, as iras dos deuses, que disseminavam pragas. Os etruscos parecem ter estado sempre presentes nessa fase dos acontecimentos — infelizmente também na instituição dos combates de gladiadores —, pois o vocábulo *hister* passou para o latim na forma de *histrio*, e *persona*, nome latino da máscara, deriva possivelmente do etrusco *phersu*. Dão-se esses indícios como testemunhos da relação.

Desse início obscuro, passaram os latinos a formas mais elaboradas, algumas das quais chegaram a criar uma literatura própria. A sátira, *satura, fabula satura*, foi uma das mais remotas. Espetáculo campestre em que se misturavam cantos, diálogos e danças, supõe-se que nas suas raízes estiveram as danças etruscas mescladas aos chamados versos fesceninos. Se não veio a ser teatro pleno, em literatura resultou, bem mais tarde, na forma clássica de poesia cultivada por Horácio, Juvenal e outros poetas, que a tiveram como a única original criada pelos romanos. Quintiliano escreveria: *"Satura tota nostra est"*. Seu nome proveio de um prato campestre chamado *lanx satura*; nada teve a ver, portanto, com o ente mitológico donde se derivou a denominação do drama satírico dos gregos.

A etimologia de "fescenino" é vista, por alguns, como relacionada com a raiz de Fescennia, nome de uma cidade da Etrúria às margens do Tibre; por outros, como associada à palavra *fascinum*. Os cânticos fesceninos seriam, a prevalecer a última hipótese, destinados a esconjurar o mau-olhado nas colheitas, havendo assim conexão com ritos religiosos. Na poesia fescenina primitiva, tudo indica, os participantes se interpelavam em linguagem extremamente livre e nisto haveria alguma semelhança com o *kómos* grego que resultou na comédia ática.

A *fabula atellana* deu passos decisivos para a plenitude teatral. Esta farsa surgiu na Campânia, na cidade de Atella, como modificação de uma rude mascarada da região. Os atores que nela intervinham apresentavam-se com máscaras e terminaram por assumir papéis fixos, com tipos estilizados, entre os quais se conhecem *Pappus*, velho estúpido e avaro, semelhante ao Pantaleão da *commedia dell'arte; Maccus*, serviçal ridículo; *Bucco*, glutão, máscara de grandes lábios; *Dossenus*, corcunda, parasita e confuso.

Foi tese admitida, até recentemente, ter sido a *atellana* a origem remota da *commedia dell'arte*, tais as identidades existentes entre as duas formas, ainda mais acentuadas pelo feitio de improviso que eventualmente teve em Roma a primeira, ponto de vista que já hoje não encontra muitos partidários, tão clara a vinculação da *commedia* com as farsas regionais italianas do Renascimento.

Com o surgimento do teatro regular de tragédia e comédia em Roma, a *atellana* foi por vezes usada como *exodium*, peça de encerramento dos espetáculos, e criou para si uma dramaturgia, sendo Lucius Pomponius e Novius, no gênero, os autores de maior sucesso. O primeiro escreveu mais de setenta peças, no séc. I a.C., delas restando umas poucas passagens, indicadoras de uma preocupação com os acontecimentos diários, bem como títulos — *Pappus Agricultor (Pappus agricola), Os Pescadores (Piscatores)* — igualmente comprovadores. De Novius presume-se ter produzido mais de quarenta.

Por trás dessa paisagem bastante viva e original, esteve sempre aquele mesmo mimo de vetustas raízes gregas, e populares, de tal maneira que se pode considerá-lo produto de duas civilizações. A sua penetração na Itália se fez através do Sul, de colonização grega, onde se difundiu em época longínqua e de onde os contactos com o resto da Península tão cedo começaram que por volta de 300 a.C. era conhecido, em Atenas, pelo menos um mimo italiota (da Magna Grécia). Em Roma o primeiro ator desse tipo de nome referido chamou-se Pompilius e dele há menção em 212 a.C. A partir de 173 a.C., o mimo se fez presente no festival de Flora. O *mimus* latino teve variada aparência, chegando a incorporar máscaras de nomes que se perpetuaram, como o *mimus albus* (vestido de branco) e o *mimus* *centunculus* (com traje de diversas cores). Em sua forma literária consagrou Decimus Laberius e Publilius Sirus, antigo escravo nascido na Síria, que participou dos *ludi Caesaris* de 46 ou 45 a.C., quando derrotou aquele seu confrade. Dele subsistem vários fragmentos em forma de sentenças.

A PANTOMIMA

O mimo modificou constantemente o seu modo de ser. Quando isto resultou no desaparecimento da palavra e na permanência do gesto como meio de expressão, já então era a pantomima. Este gênero, sem dúvida disseminado no universo helenístico, teve em Roma sua maior definição e foi lá que mais se expandiu. Já no tempo de Lívio Andrônico (Livius Andronicus), um dos introdutores da tragédia e da comédia, que viveu nos últimos anos da República, criara-se a praxe de o ator mimar a ação, enquanto outro dizia as palavras do texto. E Tito Lívio, numa explicação bem pessoal, assim relatou a invenção da pantomima: Andrônico, sentindo-se rouco ao ser chamado a bisar passagens de uma das suas peças, mandou que um segundo recitasse as palavras, enquanto imitava a ação com gestos e movimentos.

As fontes do espetáculo eram diversas, podendo estar nas tragédias convencionais, em poemas já existentes e em outros expressamente escritos para esse fim. Lucano e Estácio os fizeram. Por outro lado, o próprio poeta Ovídio (43 a.C.-c. 17 d.C.) revela que as suas *Metamorfoses* foram "dançadas". Atores e atrizes tornaram-se famosos na pantomima: Pylades e Bathyllus eram extremamente populares; Dionisia, como atriz, teve uma renda anual fora do comum; Paris foi favorito de Nero. A descrição que Flavius Magnus Cassiodorus (c.480-c. 575 d.C.) fez de um espetáculo elucida a sua natureza e oferece um testemunho da sua existência, bem avançado o tempo histórico: "O ator entra em cena em meio aos aplausos dos espectadores. Um coro musical o acompanha. Ele o interpreta com uma gesticulação particularmente expressiva: tudo traduz e a tudo valoriza, até os mínimos detalhes do tema cantado pelos músicos, não empregando senão os gestos, do mesmo modo que um escritor se serviria das letras". O trecho é citado e traduzido por Silvio d'Amico, em seu compêndio de história do teatro.

A COMÉDIA E A TRAGÉDIA

Não foi das fontes autóctones que lançaram mão preponderantemente os autores para criar o teatro literário latino de mais importância. Da tragédia, pálida idéia se pode fazer, visto não terem sobrevivido textos teatrais desse gênero, com exceção dos poemas dramáticos de Sêneca. Já a comédia adquire um perfil bastante nítido, através das obras de Plauto e Terêncio. Em ambos está presente a comédia nova dos gregos, a que recorreram sem reservas os comediógrafos de Roma, não obstante lhes ser impossível deixar de imprimir, em suas obras, a marca do tempo, do lugar e da personalidade que as elaborou.

Lívio Andrônico, oriundo de Tarento, tomada aos gregos em 272 a.C., e ainda criança feito escravo, abriu as portas de Roma ao teatro helênico. Além de verter para o latim obras de Sófocles e Eurípides, dele próprio se conhecem oito títulos de tragédias e três de comédias. *Aquiles (Achilles), Ajax, O Cavalo de Tróia (Equus troianus)* são tragédias; *O Espadim (Gladiolus)* e *Lusius*, comédias. Sabe-se que em 240 a.C. Lívio Andrônico traduziu uma peça grega para os Jogos Romanos *(Ludi romani).*

Gneus Naevius, nascido em data posterior a 260, na Campânia, e falecido por volta de 204, foi cidadão romano. Névio, que teve uma obra sua encenada em festival *(ludus)* público de 235 a.C., sofreu a influência dos autores atenienses, principalmente a de Eurípides. O que de mais importante se anota a seu respeito é ter sido o iniciador da *fabula praetextata*, drama de assunto e personagens latinos, categoria em que se incluem duas das suas peças: *Romulus* e *Clastidium.*

De origem grega e também nascido em Tarento foi Quintus Ennius (239-169 a.C.), de quem existem os nomes de duas comédias, títulos e fragmentos de cerca de vinte tragédias e de talvez duas *praetextatae*. Ênio imitou os trágicos gregos, sobretudo Eurípides.

Entre os outros autores latinos cujas obras desapareceram, estão Marcus Pacuvius (c.220-130 a.C.), tragediógrafo no estilo euripidiano, e Caecilius Statius, morto por volta de 168 a.C., considerado por alguns dos seus contemporâneos o mais importante no gênero a que se dedicou, a comédia. Menandro forneceu argumentos para grande parte das 42 peças a ele atribuídas. Na tragédia, ocupou lugar de destaque Lucius Accius (170-86 a.C.), com obras de argumentos gregos e duas *praetextatae, Brutus* e *Decius.*

Como já se observou, quando a tragédia romana abandonou os temas gregos e abordou assuntos nativos, recebeu o nome de *fabula praetextata* (da toga *praetexta*). A terminologia teatral latina registra, além desse tipo, do qual só sobrevive a tragédia *Octavia*, discutivelmente arrolada entre os poemas de Sêneca, a *fabula palliata* (do pálio grego), onde se enquadram as comédias vertidas do grego, ou na tradução alteradas, como as de Plauto e Terêncio, e a *fabula togata*, conhecida através de fragmentos, assim denominada graças à toga romana. Ao que tudo indica, deu preferência aos temas do campo. O aparecimento dessa modalidade corresponde ao fim do séc. II a.C. e foram tidos como seus principais autores T. Quintius Atta (fal. 77 a.C.) e Lucius Afranius, que escreveu após Terêncio. Sua comédia *O Simulador (Simulans)* foi representada no tempo de Cícero e outra, *O Incêndio* (*Incendium*) na época de Nero. Na *fabula togata*, sendo os personagens cavaleiros, a comédia tinha o nome de *trabeata*(da *trabea*, indumentária específica do nível social); sendo os assuntos da plebe, chamava-se *tabernaria*.

Apesar da avassaladora presença grega na comédia latina, foi ela no teatro de Roma o gênero que mais alto nível atingiu. Na sua estrutura e na composição do espetáculo aparecem elementos nitidamente latinos, como a divisão em atos, peculiaridade amplamente discutida pela crítica moderna, e o palco vazio, nas ocasiões em que os personagens o abandonavam, o que foi pouco freqüente entre os gregos. O coro não mais existiu. Com o seu acompanhamento de instrumentos musicais, a comédia latina resultava num misto de recitativo, canto e dança.

Na estrutura propriamente dita, algumas partes características podem ser apontadas: *prologum*, preparação para a ação cênica, em que o autor expunha o argumento e solicitava a boa vontade dos espectadores; *soliloquia*, monólogos, ou falas dirigidas ao público, artifício abundantemente utilizado na comédia latina; *diverbia*, diálogos dos personagens entre si; *cantica*, partes cantadas.

PLAUTO E TERÊNCIO: O APOGEU

Dos dois comediógrafos latinos cujas obras não se perderam, Titus Maccius Plautus foi o que maior influência exerceu. O seu latim está longe da língua elaborada dos tempos de Virgílio e Horácio e traz o sabor do idioma coloquial. Nascido em Sarsina, na Úmbria, possivelmente em 254 a.C., Plauto iniciou a sua carreira nos últimos anos da segunda guerra púnica, consagrando-se à *fabula palliata*. Da sua biografia a única data sobre a qual se tem certeza é a da morte, ocorrida em 184 a.C. As 20 comédias supérstites de textos quase integrais e os fragmentos da *Vidularia* são todas as que o gramático Varrão reconhecia como autênticas, entre as 130 que se supunham de sua lavra.

Influenciado pela comédia nova da Grécia, no sistema de profunda dependência temática e literária vigente entre os autores contemporâneos, suas obras trazem títulos latinos, ao passo que as de Terêncio os têm gregos. A despeito da marca ática inarredável, por força da praxe de traduzir e remanejar cenas dos originais atenienses, as peças de Plauto deixam transpirar a vida e os costumes contemporâneos, repletas como estão de metáforas e referências inspiradas na vida militar, comercial, jurídica e popular da sua cidade. O mesmo ocorre com a sua galeria de tipos e situações: as superstições vulgares em Roma, introduzidas no contexto helenizante de *A Comédia das Assombrações*; Pirgopolinice, figura central de *O Soldado Fanfarrão*, emblema do homem de armas de uma sociedade estruturada sobre as armas, mas efetivamente beneficiária e exploradora da profissão militar, nos seus esforços grotescos por ajustar-se a essa mesma sociedade; as nítidas nuanças nacionais do parasitismo social (dádivas periódicas às tribos) que repontam de *A Comédia da Panela*. Nesses e noutros aspectos, a fórmula da reelaboração das peças gregas pelos autores de Roma foi incapaz, em extensos lances das suas comédias, de amortecer a perspicácia de Plauto na apreensão do modo-de-ser da humanidade que conheceu.

Na Roma republicana foi autor favorito, na Idade Média foi tido em pouca conta, permanecendo desaparecidas, neste período, doze das suas comédias. O Renascimento recolocou-o na posição de um dos grandes mestres do teatro da Antigüidade. Desde então os seus argumentos vêm sendo revividos, remodelados e adaptados, de Shakespeare e Camões a Molière, de o Judeu a Jean Giraudoux.

Sobreviveram as seguintes obras de Plauto: *Comédia da Panela (Aulularia), Os Gêmeos (Menaechmi), O Soldado Fanfarrão (Miles gloriosus), Anfitrião (Amphitruo), O Gorgulho (Curculio). A Comédia das Assombrações (Mostellaria), A Comédia dos Asnos (Asinaria), Os Cativos (Captivi), Casina, A Comédia da Cesta (Cistellaria), Epdicus, As Báquides (Bacchides), O Mercador (Mercator), O Embusteiro (Pseudolus), O Persa (Persa), O Cabo (Rudens), Stichus, As Três Moedas (Trinnumus), O Rústico (Truculentus), Vidularia* (fragmentos), O *Fenício (Poenulus).* Há relativa certeza quanto às datas de encenação de *Pseudolus* (191 a. C)., *Stichus* (200 a. C.). Quanto à *Comédia da Cesta,* existe a probabilidade de ter sido concebida antes de 201 a. C., e o *Soldado Fanfarrão* cerca de 205 a. C.

Africano de Cartago foi o segundo grande comediógrafo de Roma, Publios Terentius Afer, cujo nascimento ocorreu, provavelmente, em 195 a. C. A Roma chegou como escravo do Senador Terentius Lucanus, trazido da sua cidade. Pouco afeito à linguagem popular, Terêncio recebeu menor acolhida do público que Plauto. A comédia nova grega foi também a sua fonte. Como Plauto, usou a fusão de argumentos (*contaminatio)* e depois da sua morte surgiu a popularidade que em vida não recebera. Produziu as suas seis comédias entre 166 e 160 a. C.

Mais distante de Plauto na sua recriação indireta da gente romana, Terêncio trouxe elementos de crítica em sua obra dramática — crítica benevolente, desde que parece situar-se numa posição que era a das próprias classes altas, onde as gerações mais novas se permitiam o exame do comportamento dos seus pais, como o que efetua Clitifon, em *O Verdugo de Si Mesmo:* "Parece-lhes que somos velhos desde que nascemos". Terêncio tem sido interpretado como partidário dos mais moços no desenrolar dos episódios da história de Roma, mais perto, também, que o seu confrade Plauto, da decadência que a esperava.

Após escrever a sua última obra, Terêncio partiu em 160 a. C. para a Grécia e não mais retornou a Roma, nada se sabendo de certo sobre a sorte que lhe estava reservada. Na consagração póstuma como representante do gosto clássico, logrou inclusive o beneplácito do Cristianismo.

Todas as comédias de Terêncio chegaram aos nossos tempos: *A Mulher de Andros* (*Andria,* 166 a. C.), *A Sogra* (*Hecyra,* c. 165 a. C.), *O Verdugo de Si Mesmo* (*Heautontimorumenos,* 163 a.C.), *O Eunuco (Eunuchus,* 161 a.C.), *Phormio* (161 a. C.), *Os Irmãos (Adelphi,* 160 a. C). As datas são as das primeiras encenações.

DOS MEIOS DO TEATRO

O primeiro edifício teatral em alvenaria levantado em Roma foi o de Pompeu, construído entre 55 e 52 a. C., sendo porém numerosas as notícias de outros anteriores, de madeira, como o erguido em 179 a. C. perto do templo de Apolo. Plutarco assevera que o modelo para o teatro de Pompeu foi o edifício helenístico de Mitilene, na Ilha de Lesbos. A capacidade daquele primeiro teatro era de 40.000 lugares *(loca),* com 27.000 assentos. O teatro de Balbus, de menor porte, acolhia 7.700 espectadores sentados, num total de 11.500 lugares. Finalmente, o terceiro teatro que veio a existir em Roma, o de Marcelo, iniciado por Júlio César e concluído por Augusto, teve 20.500 lugares, com cerca de 14.000 assentos.

O edifício teatral de Roma, tanto quanto a sua literatura dramática, inspirou-se no grego, com numerosas alterações. Mais grandioso e maciço, o teatro romano, ao contrário do seu modelo, podia ser construído em terreno plano, já não se valendo das encostas das elevações para a disposição das arquibancadas *(cavea),* agora em semicírculo. A orquestra teve também este desenho, não mais se destinando ao coro, anulado dos espetáculos, mas transformada em recinto seleto para espectadores. A *skené* passou a chamar-se *scaena* e a fachada-cenário *(frons scaenae)* elaborou-se ao extremo. Diante dela ficava o *pulpitum,* o palco, bem mais baixo que o grego, de aproximadamente cinco pés de altura, a fim de permitir aos assistentes instalados na orquestra boa visão do espetáculo.

Outra inovação romana foi a cobertura da *cavea* com um toldo pintado, para proteger os assistentes. Há informações de que, nos dias quentes de verão, aspergia-se o recinto com água, para melhorar a temperatura. Mais significativa foi a introdução da cortina de palco, denominada *aulaeum* e usada, segundo certas indicações, a partir de 133 a. C. A cortina não descia, mas se erguia de uma cavidade no palco, por processo ainda não elucidado.

Sendo as arquibancadas da mesma altura da cena e não havendo o espaço vazio dos *párodoi* gregos, aquelas se uniram à *scaena,* para tornar o teatro romano um só bloco arquitetônico. Do mesmo modo que o último dos elementos mencionados, foi objeto de profusa decoração a fachada externa, aparecida como resultado da técnica romana de construir sobre o plano e em arcos.

O ATOR ROMANO. "LUDI SCAENICI"

Enquanto no teatro clássico grego os participantes do espetáculo eram escolhidos e instruídos para cada representação e só mais tarde sinais de especialização e de profissionalização se anunciaram, em Roma houve companhias estáveis *(greges),* mais semelhantes à estrutura da companhia atual, cada uma delas com o seu diretor ou administrador *(dominus gregis).* Inicialmente os espetáculos eram promovidos por iniciativa particular, financiados pelo *conductor,* ou produtor. A este o autor cedia os direitos de representação da sua obra e o *dominus gregis* era também da escolha do *conductor,* e por ele estipendiado. Depois o Estado chamou a si as atividades de teatro e os ingressos passaram a ser gratuitos.

Por outra parte, os concursos dramáticos nunca se elevaram à originalidade que na Grécia tiveram. Nesses *ludi scaenici* o magistrado encarregado tinha arbítrio inapelável na escolha dos autores e nos resultados. Com a ênfase romana, sempre incidente, sobre os jogos em si mesmos, os primeiros *Ludi romani* a acolherem a tragédia e a comédia remontaram a 240 a. C. A partir de então, foram se diversificando e amiudando os jogos com certames dramáticos. Surgiram os *Ludi plebeii,* os *Ludi apollinares,* os *Ludi megalenses,* mais os *publici,* os *votivi,* os *funebres,* de realização eventual. Na época de Augusto, eram 40 dias anuais dedicados às representações cênicas de calendário permanente.

Também do grego o teatro romano tomou de empréstimo as vestes, o coturno e as máscaras, estas introduzidas, segundo consta, pelo ator Róscio, debaixo de resistência da opinião pública.

Quintus Roscius Gallus (fal. c. 60 a. C.) foi o mais famoso ator da fase áurea de Roma e granjeou respeito e honrarias com a sua arte. O que não se tornou praxe generalizada para o ator como profissional e como cidadão, sempre considerado de ofício espúrio. Conhece-se o episódio a que foi arrastado o autor de mimos Decimus Laberius já citado, coagido por Júlio César a se defrontar em cena com Publilius Sirus, ex-escravo que viveu até 45 a. C. Para o cavaleiro Laberius (106-43 a. C.) este foi o começo de uma série de provações, em meio às quais houve a perda e a recuperação de seu título. Mister de escravo, do seu fascínio não escaparam, todavia, alguns bem-nascidos e nada impediu que, com a popularização do mimo e da pantomima, as convenções se tornassem flexíveis e que ser ator viesse a significar prestígio.

HORÁCIO E VITRÚVIO

Do referencial sobre o teatro que a literatura latina deixou, ocupa um lugar à parte a *Arte Poética* de Quintus Horatius Flaccus, poeta cuja importância só é inferior à de Virgílio. No conjunto da obra de Horácio, nascido em 65 a. C., em Venusa, e morto em 8 d.C., a *Arte Poética* é uma das Epístolas, sendo o seu outro título *Epístola aos Pisões (Epistola ad Pisones).* Desenvolvendo os seus argumentos a partir da indagação: podem os latinos ser iguais aos gregos no drama, Horácio propõe preceitos gerais, entre os quais a clareza e a verossimilhança, como fundamentais para a obra dramática. Foi da sua obra que posteriormente se exumou o conceito de ato, como inovação ante a unidade grega do episódio. Embora a interpretação não seja isenta de dúvidas, o ato, revivido no Renascimento, teve a sua fonte principal na *Arte Poética.*

Pelos méritos que o futuro lhe descobriria, também a partir do Renascimento, outro texto, este técnico em sua natureza, deve ser destacado na literatura sobre o teatro produzida em Roma, o tratado *Sobre a Arquitetura (De Architectura),* de Marcus Vitruvius Pollio, autor do séc. I, a. C. Não existem praticamente dados sobre a vida de Vitrúvio, mas é evidente que ele lançou mão de escritos alexandrinos para elaborar o livro V do seu estudo, livro este em parte dedicado à arquitetura para o teatro. São valiosas as informações aí reunidas, não só sobre a tradição grega no particular, como também sobre as peculiaridades romanas. Sabe-se que o tratado de Vitrúvio foi publicado entre 16 e 13 antes de Cristo.

SÊNECA. O CRISTIANISMO

As nove tragédias de Sêneca, mais a *praetextata Octavia,* de autor posterior mas ordinariamente editada com as obras senequianas, não foram por certo escritas para o palco. Estão naquela categoria de dramas para leitura que se tornou habitual no declínio do Império. A tradição, porém, continua obrigando a examiná-las, por força dos temas trágicos que contêm e da importância que, em diferentes épocas, nela se viu, chegando mesmo no Renascimento a serem consideradas o ponto mais alto da dramaturgia antiga. Assim entre os autores isabelinos, até a época de Racine. Encenadores contemporâneos, como o argentino Jorge Lavelli (*Médéa* — Paris, 1967) e o inglês Peter Brook (*Oedipus* — Londres, 1967) têm-nas reconduzido ao palco.

Lucius Annaeus Seneca nasceu no quinto ano antes de Cristo, em Córdoba, na Espanha, e faleceu em 65 d. C. Era filho de outro Sêneca famoso, o retórico, e ele próprio cultivou a Retórica e a Filosofia. Fazia excelente carreira no fórum de Roma, quando caiu no desagrado de Calígula, primeira de uma série de vicissitudes com o Poder, que afinal lhe custaria a vida. Impelido por Messalina, Claúdio exilou-o na Córsega em 41 d. C. Com a ascensão de Nero ao trono, exerceu inicialmente grande influência, mas terminou acusado de participar da conspiração de Pisão. Nero deu-lhe a escolher o suicídio honroso ou a morte ignominiosa. Sêneca optou pelo menor dos dois males e a descrição que do seu fim oferece o historiador Tácito coloca o filósofo numa posição de extrema dignidade, ou a Tácito no seu justo lugar de brilhante homem de letras.

Sobrevivem nove tragédias de Sêneca: *Agamêmnon (Agamemnon), Hércules Furioso (Hercules furens), Tiestes (Thyestes), As Fenícias (Phoenissae), Édipo (Oedipus), Hipólito (Hippolytus), Medéia (Medea), Hércules em Eta (Hercules oetaeus), As Troianas (Troades). Otávia (Octavia)* não lhe é atribuída.

Os gêneros menores preenchem o crepúsculo do teatro latino, que não teve a esperá-lo, como no descenso da Grécia, outro momento histórico que o revitalizasse. O drama literário permanece, nos textos consagrados, e recebe patrocínio imperial nos dias da revivescência das letras sob Adriano (76-138 d. C.) mas nada se criou que pudesse contrapor-se ao gosto pelo anfiteatro, que se estendeu a Bizâncio.

No quadro de sombras que se criou para o teatro, só o insistente mimo prossegue a sua imemorial carreira, iniciada na alvorada da tragédia dos gregos. Mas ele próprio, a despeito da singeleza das suas origens, foi arrastado ao clima de violência que se apossou dos romanos na decadência. *Laureolus,* peça que se tornou popular por cerca de duzentos anos, em virtude de explorar as aventuras de um bandoleiro punido com a crucificação, teve uma das mais negras crônicas que uma obra dramática pôde ter, cobrindo de desonra o nome do seu autor, certo Catullus, que viveu nos primeiros cinqüenta anos da era cristã e não deve ser confundido com Gaius Valerius Catullus (c. 84-54 a. C.), o grande poeta lírico. Os primeiros registros de sua encenação surgem sob Calígula (dominante de 37 a 41 d. C.), e Tertuliano (c. 160-c. 220) dela ainda ouve falar. O apogeu, porém, da sua carreira esteve numa cerimônia no Coliseu, em que, presente ele próprio, o Imperador (81-96 d. C.) Domiciano permitiu que um criminoso comum fosse crucificado no final do espetáculo e que sobre ele se lançasse um urso enfurecido. O epigramista Marcial (*Marcus Valerius Martialis,* c. 40-104 d. C.), cronista das festividades, cantou o episódio, aplaudindo-o no poema IX do seu *Livro dos Espetáculos (Liber de spectaculis):* "Seus membros dilacerados palpitavam (...) e todo o seu corpo já não era corpo".

Atores e atrizes de mimo, em grande parte cantores e *saltatores,* estiveram em todos os planos da sociedade. Uma mima famosa, Teodora, subiu ao trono bizantino ao casar-se com Justiniano I, o Legislador (483-565 d. C.). Teodora terminou os seus dias de escândalos em 548 d. C., mas sua memória deveria permanecer viva nos palcos do futuro; não escapariam a Victorien Sardou, sempre alerta na segunda metade do séc. XIX para a atração do seu tempo pelas mulheres incomuns, as vantagens de reencarná-la em Sarah Bernhardt, num dos maiores sucessos de ambos, *Théodora, impératrice de Bizance* (enc. 1884, Paris).

Ascendendo o Cristianismo, o mimo — ator ou gênero dramático — passou a ser objeto de rigoroso combate dos cristãos. Sabe-se, por outro lado, que muitos dos que recebiam aquele nome não se mostraram simpáticos à nova fé, ridicularizando-a e satirizando-lhe as cerimônias, principalmente o batismo. Documentos cristãos disso dão conta. Mas houve também os que afluíram em fervorosa adesão ao cristianismo. A *Acta Sanctorum,* citada por Freedley-Reeves, menciona um ator, que, no momento em que depreciava os cristãos, foi tocado pela graça, proclamando perante a assistência a sua conversão e tornando-se mártir.

Em Roma, a última referência a espetáculos data de 568 d. C., segundo Margarete Bieber; em Constantinopla, de 692.

3. A IDADE MÉDIA

Novos Modelos em Nova Civilização

SOBRE AS RUÍNAS DA ANTIGÜIDADE

Com o Império Romano declinou também o grande teatro da Antigüidade Clássica. O Cristianismo que se expandia moveu guerra ao que era considerado como uma herança do paganismo e fator de dissolução dos costumes, e boa parte de seus pensadores e moralistas não cuidou de discriminar: foi o teatro como instituição que se fez alvo de um sistema de anátemas. Mas seria dentro do próprio corpo litúrgico da nova religião, assim que ele se consolidou, que a arte teatral iria renascer, depois de partidos os elos exteriores com as formas do passado.

Sobrepondo-se a povos e países, o ressurgimento ocorreu de maneira quase idêntica nos principais centros da cristandade ocidental. Para isto muito contribuiu a unificação dos atos litúrgicos e a fixação do canto antífono, esta determinada no séc. VI pelo Papa Gregório o Grande, aquela promovida pelo Papa Adriano e executada por Carlos Magno, no séc. VIII. Certas solenidades atuariam como eficazes elementos de apoio, em etapas posteriores. Vale ressaltar o papel que a de Corpus Christi desempenhou no teatro europeu em geral, particularmente na Inglaterra, Alemanha, Espanha e Portugal, por esta via atingindo as primeiras experiências de representação dramática no Brasil, que em determinadas circunstâncias se apropriaram de recursos cênicos nela desenvolvidos. As raízes desta associação estiveram no desejo da Igreja de celebrar e difundir, com o máximo de pompa e exteriorização, o dogma da Eucaristia, desde o ano de 1264, quando a bula *Transiturus,* de Urbano IV, instituiu a procissão anual do Corpo de Deus.

Foi, por conseguinte, a universalização das fórmulas rituais e o largo alcance das decisões de Roma, mais a rede monástica que transcendia as divisões territoriais, a causa da rápida difusão do "tropo", nódulo primitivo e comum do teatro religioso. O mesmo aconteceu no seu desenvolvimento, ao se internacionalizarem as grandes formas do milagre, do mistério e da moralidade, o que dificilmente será compreendido se não se tiver em vista uma Idade Média muito mais franqueada ao intercâmbio humano do que geralmente se supõe. Fato é que, no apogeu do teatro medieval, que se pode fixar entre os sécs. XIII e XV, com as variações previsíveis na sua extensa distribuição, e sob denominações diferentes, mas muitas vezes similares na essência, estavam estes três gêneros implantados nos grandes núcleos da Europa de então. O milagre pode ser definido como uma peça de breve duração, cuja temática se construía sobre as legendas dos santos. Sua disseminação foi além da França e da Inglaterra, atingindo a Alemanha, onde o exemplo clássico é uma antiga peça sobre a vida de Santa Dorotéia, oriunda da Saxônia. Traço característico do mistério, que fez das Sagradas Escrituras a sua fonte, foi o seu relacionamento com as organizações profissionais e leigas dos grandes burgos, o que possibilitou maior arregimentação humana e material nas encenações. Na moralidade concentrou-se a tendência medieval para a alegoria. Além da natureza implícita na designação, o que nela se fez permanente foi o jogo sobre o abstrato, com a movimentação de valores morais e metafísicos investidos nos personagens, que lhes absorviam os próprios nomes. O auto religioso ibérico esteve nesta categoria.

O que se entende, pois, como o teatro da Idade Média foi um longo itinerário iniciado nos tempos carolíngios e que invadiu os limites das Descobertas, com mais de um reduto de sobrevivência na época do Humanismo. Antes da sua ampla e final afirmação no séc. XVI, o Renascimento se anunciara para a arte da representação em fugazes clarões sem continuidade. Tem-se especulado sobre um provável teatro monástico bizantino, donde uma tragédia sobre a Paixão, por muito tempo atribuída a Gregório Nazianzeno, de autoria hoje discutida. Os melhores frutos desse gênero erudito — de cuja animação, de resto, nada se conhece — deveriam vir à luz no Ocidente cristão, com os dramas de Rosvita (grafia romanizada de Hroswitha), monja saxônica do mosteiro de Gandersheim, que viveu na metade do séc. X. Imitações de Terêncio, com tintas de Virgílio, *Callimachus* e *Paphnutius* são, dessa singular religiosa, os textos mais lembrados. Também círculos seculares, principalmente das escolas, produziram imitações dos clássicos. Mas nem o drama intramuros dos mosteiros — se teatro chegou a ser — nem esses exercícios literários assumiram feições de teatro vivo ou afetaram a geração e amadurecimento do verdadeiro teatro medieval.

O TEATRO DA LITURGIA

O reaparecimento do teatro na Idade Média pelos canais da religião reproduziu aparentemente o processo já visto nas cerimônias gregas do culto dionisíaco e o que entre povos antigos e modernos vem sendo comprovado. "O primitivo drama cristão medieval era na realidade um momento do culto: a ação, os gestos, os diálogos e cantos alternados se faziam perante Deus, não perante os homens", assim comenta Karl Vossler. Acompanhando a transição do ritual para o teatro, diz ainda o mesmo autor: "E na medida em que certas partes do culto atendem mais especialmente às necessidades da comunidade, na medida em que ela se transforma em público a quem se transmite o divino e dele desfruta passivamente, tanto mais o sacerdote se converte em intérprete e o culto em drama, em ato estético".

A semelhança é evidente, mas poderá conduzir as conclusões errôneas, se não se recorrer a outros dados além dos históricos. Não há como estabelecer terreno comum entre a Idade Média e aqueles outros momentos em que o teatro emanou de tecidos culturais mais simples, que permitem e autenticam a associação do teatro e do ritual, para explicar-lhe a derivação. Não há também como perder de vista, e isto se exporá adiante, que ao lado do teatro religioso a Idade Média conheceu outras modalidades, não aproximadas da liturgia cristã no seu surgimento. Se o teatro erudito da Antigüidade Clássica desaparecera como forma viva, assim como outros aspectos da tradição artística e literária, não se deve ver na Idade Média, ainda mais depois da florescência carolíngia, um vazio de civilização e de informação, onde os rituais e a liturgia tiveram o mesmo significado que vêm assumindo em outros momentos da cultura humana, digamos menos evoluídos.

Os documentos da Igreja informam que, na passagem do séc. VIII para o IX, a vigília da Páscoa se fez, na basílica do Vaticano, sob a forma de representação viva dos eventos evocados. Logo depois, o que fora exceção tornou-se tendência na cristandade medieval. As solenidades religiosas passaram a inserir rudimentos de ação teatral que confiavam aos sacerdotes, além da função de oficiantes, a de verdadeiros atores. Eram variações da liturgia oficial, que receberam o nome de "tropos", ornamentações sobre a fórmula primitiva.

Esses tropos, o primeiro dos quais aparece em manuscrito do séc. IX do mosteiro suíço de S. Gall, foram inicialmente concebidos para ser cantados durante os ofícios regulares da Páscoa. A versão de S. Gall, grande centro de cultura literária na época, já contém a expressão *quem quaeritis* (a quem procurais), que se repetiu nos demais documentos desta natureza, encontrados em várias outras partes da Europa. Assim é o texto:

Item de Ressurrectione Domini
Interrogatio — Quem quaeritis in sepulchro Christicolae?
Responsio — Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite nunciate quia surrexit de sepulchro.

O tropo da Páscoa precedeu e inspirou o do Natal, no modelo do de Saint-Martial de Limoges, na França, datado do séc. X, onde o presépio substituiu o sepulcro: *"Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite!"*. O breve diálogo iria, logo em seguida, ganhar a figura dos "dramas litúrgicos", mais elaborados na sua linguagem — ainda latina —, na sua estrutura e na temática. Outras datas se agregaram à Páscoa e ao Natal, ampliando o calendário do drama novo que ensaiava os seus primeiros passos. Da Epifania vieram os Reis, que se compuseram com os pastores natalinos, e aquela festa teria, para o futuro, importância especial no teatro erudito e popular de alguns países, como os da Península Ibérica e dos que herdaram a sua cultura, entre eles o Brasil. O espaço para a representação deixou de ser o altar, para deslocar-se até o claustro, o adro ou o pórtico, meio-caminho para a praça e o burgo, onde se fariam o mistério e a moralidade. O latim se mesclou. O francês — pois a França cedo acordou para a nova era do teatro — alternou com a velha língua-mãe no início do séc. XII, em obras como as de um discípulo de Abelardo, Hilaire, autor de uma *Conversion de saint Paul* e de um *Jeu de saint Nicolas*. Contemporâneo é o diálogo *Les vierges sages et les vierges folles*, com passagens em provençal. A primeira peça em francês, *Jeu d'Adam*, de fins deste mesmo século, foi criação de um eclesiástico normando, que a escreveu na Inglaterra. O latim sobreviveu somente nas citações dos textos sagrados, nas falas de Deus e nas rubricas. A partir de então, com as intenções teatrais plenamente definidas e abolida a língua ritual, foi a autoria que se tornou cada vez mais clara. Do séc. XII é o *Jeu de saint Nicolas*, elaborado por Jean Bodel, que faleceu em 1210. Sua ação transcorre na Terra Santa, entre cruzados e infiéis. O elemento cômico aí se imiscui e chega por vezes a tornar-se predominante, como na cena famosa que se desenrola numa taverna de Arras.

O MILAGRE E O MISTÉRIO NA FRANÇA

Foi esta uma fase de gestação e de transição, que se desencadeou a partir dos tropos e do rígido diálogo do drama litúrgico, cobriu em seguida o terreno dos chamados dramas mistos — pelo seu idioma — e conduziu, afinal, à plena utilização das línguas vernáculas no texto, e no espetáculo, a processos de montagem complexos. Na França abriu caminho até a acumulação do importante acervo dos *miracles* (milagres) do séc. XIV. Dos mais significativos entre os precursores é o *Miracle de Théophile,* de Ruteboeuf (falecido por volta de 1285), amplamente estudado por Gustave Cohen, por ele dado como uma primeira versão da lenda de Fausto, e sob a sua direção encenado na Sorbonne, em 1933, como parte da sua relevante contribuição ao estudo do teatro na Idade Média. Pequenos dramas inspirados na devoção da Virgem Maria, aqueles produtos do séc. XIV enfeixam-se sob o título genérico de *Miracles de Notre-Dame* e em sua concepção há o que recordar o artifício grego do *deus ex machina.* Num desses textos, o *Miracle de la femme que Notre-Dame garda d'être brûlée,* a burguesa Guibourc, acusada de manter relações com o genro, escapa das chamas por invocar a Virgem. Autor digno de nota, no mesmo período, mas de diferente inspiração, foi o *trouvère* Jean de la Halle, morto possivelmente em 1285. *Le jeu de la feuillée* e *Le jeu de Robin et Marion,* por ele compostos, anunciam a sátira e o teatro musicado dos tempos modernos.

Os *mystères,* formas ainda mais amplas e complicadas, que extraíram os seus temas do Velho e do Novo Testamento, transformaram-se em espetáculos de longa duração. O mais conhecido, a *"passion"* de Arnoul Gréban (c.1420-1471), escrita por volta de 1450, desenrola-se em mais de 35.000 versos. Outra "paixão" desse tipo teve a autoria de Eustache Marcadé o *Mystère de la Passion.*

Os mistérios eram montados em várias cidades da França e em Paris a sua apresentação tornou-se, por ato real, privilégio da Confrérie de la Passion, corporação que se dedicava às atividades teatrais. Esta concessão, de 1402, resultou na criação imediata da primeira sala permanente de Paris, a única na história do teatro medieval, em dependência do Hôpital de la Trinité. Em 1548, o Parlamento de Paris decidiu proibi-los, embora no interior do país continuassem a ser encenados até período mais tardio.

A TRADIÇÃO CÔMICA

Ao lado do teatro de origem e propósitos religiosos, a Idade Média desenvolveu modalidades de teatro cômico, para as quais convergiu grande número de componentes do universo medieval, a que não estiveram alheios os mimos dispersos nos novos tempos, os saltimbancos e trovadores dos burgos e mansões feudais e resquícios pagãos conservados em festividades que os costumes cristãos nunca chegaram a eliminar. É uma história difícil de delinear, mas que pulsa no subsolo, e avulta eventualmente nos documentos, sobretudo nas proibições eclesiásticas, logo apoiadas pelos editos reais. Vozes mais benevolentes — e tanto quanto aquelas demonstrativas — por vezes se faziam ouvir, como a de Tomás de Aquino, no séc. XIII, que ao malsinado ofício deu o nome de *histrionis ars* e não chegou a condená-lo.

O teatro cômico surgiu em muitos países. Na França, a ele se associaram certas corporações de natureza muito especial, como a Basoche, que reunia os profissionais comprometidos com a aplicação da lei. Esta corporação vinha tendo a seu cargo a realização das festas de Paris; após o privilégio concedido à Confrérie de la Passion, dedicou-se às moralidades e farsas. Papel semelhante desempenhou as dos Enfants sans Souci, patrocinadora das pequenas peças cômicas chamadas *soties*. *Os basochiens* foram responsáveis pela produção da mais famosa de todas as farsas, *Maistre Pierre Pathelin,* de entre 1461 e 1469. Com esta farsa, de autor ignorado, a tradição cômica medieval doou ao drama universal um dos seus bons valores.

As informações sobre a moralidade francesa aumentaram no séc. XIX, ao ser descoberto grande número de textos desse gênero, entre os quais a extensa *La condamnation de Banquet* (esc. c. 1500), de Nicolas de la Chesnaye. A moralidade participava, em certos exemplares, do mero sermão, e noutros do melodrama, com forte presença da alegoria. Também a *sotie* lançou mão deste recurso no tratamento de temas políticos. *Le jeu du prince des sots,* de Pierre Gringoire (c. 1475-c.1538), representada em Paris em 1512, demonstra esta tendência.

NA INGLATERRA

Próximo do francês na forma e no espírito, o teatro medieval inglês deveu essa afinidade a motivos de natureza histórica que por muito tempo aproximaram, como amigos ou adversários, os dois povos e as duas línguas. Um e outro, por sua vez, foram apenas expressões muito características, e mais vizinhas entre si, do fenômeno maior do teatro religioso conforme ocorreu em quase toda a Europa Ocidental.

Mudanças na liturgia já se registravam na Inglaterra na segunda metade do século X, anota a *Regularis concordia,* documento da Ordem Beneditina, de Winchester. Esta cidade elaborou outros tropos no mesmo período, conhecidos através da série presentemente intitulada *Winchester Tropes,* do ano de 979. O drama litúrgico mais ampliado aparece em várias fontes, inclusive nos papéis outrora pertencentes à igreja de São João Evangelista, de Dublin, na Irlanda, ora na Biblioteca da Universidade de Oxford. Uma peça sobre a Ressurreição, de 1220, já era bilingüe e, segundo os documentos dos arquivos da cidade de Beverly, encenou-se no exterior da igreja local. Era a senda aberta para complexas formulações dramáticas, a que no futuro se aplicariam as denominações de *miracle plays, miracles, mystery plays, moralities e interludes.*

O teatro estruturou-se de maneira muito especial na Inglaterra do séc. XV, quando deixou de estar circunscrito às igrejas e passou à responsabilidade das corporações de artífices em cidades como Chester, York, Coventry e Wakefield, onde vieram a se realizar os grandes ciclos anuais de mistérios. As corporações criaram repertórios próprios, afins com os ofícios dos seus membros. Em York, os construtores de barcos produziam e encenavam *The Construction of the Ark*, os pescadores *The Flood*, os ourives *The Three Kings.* Nesta atividade concentrada estava, com efeito, o embrião do profissionalismo que surgiria no Renascimento.

Títulos extraídos da relação de dramas dos diversos ciclos (aqui atualizados em sua grafia), proporcionam boa idéia daquilo que as comunidades inglesas encenavam: *The Falling of Lucifer, The Creation of the World, The Castle of Emaus and the Apostles, The Destroying of the Children by Herod.* Alguns, como *The Sacrifice of Isaac,* também conhecido como *Abraham and Isaac,* são de qualidade incomum.

A festa de Corpus Christi assumiu grande importância na crônica do teatro inglês, já a partir de 1318, quando se celebrou de maneira marcante em Cantuária. Existem indicações seguras de peças encenadas na procissão em pelo menos vinte localidades diferentes e muitos textos foram preservados, alguns integrantes das coleções que hoje se conhecem e fazem a fama do teatro medieval da Inglaterra.

A moralidade e o interlúdio *(interlude),* muitas vezes denominações diversas para formas idênticas, iriam proporcionar o melhor de si nas proximidades do Renascimento inglês. Do primeiro desses gêneros, pelo menos uma peça, *Everyman,* publicada entre 1509 e 1535, merece a qualificação de obra-prima. Enfeixa este texto todas as características da moralidade, sobretudo a natureza alegórica, e tem sido considerado como o que de mais vizinho da tragédia a Idade Média gerou, ele e a *lauda* italiana. Sua primeira versão apareceu nos Países Baixos, tendo sido retrabalhada em língua inglesa, na segunda metade do século.

O teatro cômico criou também uma matriz inglesa, dando origem a uma variante do interlúdio, mais próxima da farsa que da moralidade. A este último ramo se voltará a fazer referência no Renascimento, quando ela será vista, sob o nome de interlúdio como gênero de transição, já iluminada pelo Humanismo. Anterior a 1500, conhece-se um fragmento de farsa em latim, denominado *Interludium de clericum et puella (Interlúdio do Clérigo e da Moça),* onde já transpira o sentimento anticlerical no seu avanço para a Reforma. O ápice desta linha de interlúdio cômico foram as obras dadas como sendo de John Heywood (c. 1500-c.1580); embora da metade inicial do século XVI, conservaram a cor da idade histórica que terminava. Seis peças lhe são atribuídas, sem idêntica segurança de autoria para todas. A de melhores resultados intitula-se *A Merry Play Between Johan Johan, The Husband, Tyb, his Wife, and Sir Jhan, the Priest (Um Alegre Divertimento entre Johan Johan, o Marido, Tyb, Sua Mulher, e o Sr. Jhan, o Sacerdote).* Também ela explora, ao redor de uma figura eclesiástica, os elementos de farsa.

O TEATRO DE LÍNGUA ALEMÃ

Datam dos sécs. XIV e XV as primeiras obras religiosas em língua alemã de nível superior ao tropo ou ao drama litúrgico, de que é boa amostra o *Ludus breviter de Passione,* do séc. XIII, drama litúrgico oriundo do mosteiro de Benediktbeueren. Na Alemanha, esta fase de germinação da literatura dramática medieval já anuncia o vigor das peças leigas pré-renascentistas, como é o caso do *Ludus Antichristi,* escrito por um monge do séc. XII, também conhecido pelo título de *O Drama do Fim do Império Romano e do Advento do Anticristo (Das Drama vom Ende des Antichristis),* e de uma versão do tema das virgens prudentes e as virgens estultas, conservada em manuscrito turíngio de aproximadamente 1328, decalque, ao que se supõe, de outra latina. As encenações em vernáculo ocorreram principalmente em Viena, Trier, Innsbruck, Wolfenbuettel. Também nos territórios de expressão germânica a festa de Corpus Christi associou-se a representações teatrais e acumulou um acervo de peças específicas, as *"peças de Corpus Christi" (Frohnleichnamspiele),* a mais antiga das quais de Innsbruck, do ano de 1391.

Quanto à maneira como eram apresentados esses dramas nos países em questão, repetiu-se o emprego da cena simultânea, generalizado no teatro medieval europeu. Ainda no séc. XVI, representava-se em Lucerna, na Suíça, uma *Peça de Páscoa (Osterspiel),* em palco que era a própria praça local do Mercado do Vinho, com as cenas nela dispersas. Valiosos documentos dessa montagem de 1583 são os desenhos firmados por Martino Martini, conservados na biblioteca daquela cidade.

O declínio do teatro religioso alemão começou no Norte e retardou-se no Tirol, Baviera e Silésia. A contaminação de elementos cômicos e satíricos se fez sentir desde cedo, evidenciando a tendência para a comédia e a farsa que marcou a Idade Média alemã, farsa que emanou de fontes muito especiais, como o Carnaval. As peças carnavalescas — *Fastnachtspiele* — surgiram nas corporações de mestres-cantores *(Meistersinger)* de Nuremberg, e no séc. XV encontraram em Hans Rosenbluet, alcunhado de Schnepperer, o seu melhor autor antes de Hans Sachs, em cujas mãos esse tipo de drama atingiria o seu ponto mais alto. Mestre-cantor, sapateiro e poeta de Nuremberg, Hans Sachs (1494-1576) deixou uma vasta obra e caracterizou-se como um daqueles homens-limite da Idade Média e Renascimento, como o foram Gil Vicente, Lope de Rueda e Angelo Beolco nos respectivos países. Os seus personagens são a humanidade alemã do tempo, de burgueses, camponeses, doutores, artesãos e sacerdotes, que emerge do diálogo vivaz de *O Doutor Narigudo (Der Doktor mit grossen Nasen,* esc. 1559) e das suas demais peças.

"LAUDA" E "SACRA RAPPRESENTAZIONE"

O drama religioso italiano, também nascido do drama litúrgico, teve cedo um caso especial. Em meados do séc. XIII, tomou vulto, na Úmbria, o movimento dos *disciplinati* ou *flagellanti,* punhados de religiosos que, sob a inspiração de Raniero Fasani, vagavam pelo país, praticando a flagelação e pregando a paz e a penitência, num território talado pela miséria. Às testemunhas contemporâneas que se preocuparam com o surto místico não escapou a analogia com o longínquo culto dionisíaco de onde surgira a tragédia. E, para aprofundar a semelhança, dele também resultou uma forma de canto religioso, a *lauda,* rico em potencialidade teatral. A mais conhecida de todas seria *O Pranto de Nossa Senhora (Il pianto della Madonna),* como é modernamente denominada esta obra do frade Jacopone da Todi (c. 1230-1306), seguidor de S. Francisco de Assis (já falecido em 1226), levado à vida em Cristo pelo desaparecimento da sua jovem esposa. A tragédia divina do Calvário é revivida, em *O Pranto de Nossa Senhora,* a partir do momento supremo, com a Mãe a defrontar-se com o Filho flagelado e crucificado. O clima é de permanente exaltação, como nessa intervenção de Maria, após o desenlace:

Figlio, l'alma t'è uscita!

....

Figlio mio intossicato!
Figlio bianco e vermiglio,
Figlio senza simiglio!

A esses pequenos e vibrantes poemas sobre os mais pungentes episódios do Cristianismo e das Sagradas Escrituras, que se tem como certo terem ganho consistência teatral, seguiu-se já uma autêntica forma dramática, a *devozione,* da qual sobrevivem alguns textos. O ponto culminante dessa modalidade foi a *Paixão de Jesus Cristo (Passione de Gesù Cristo),* apresentada na cidade de Ravello em 1490, com manifesta influência dos mistérios franceses e onde já se empregava, como língua de teatro, o italiano culto.

Nos tempos que precederam imediatamente o florescimento do Humanismo na Itália, a grande expressão teatral foi a *sacra rappresentazione,* que se acredita derivada das formas anteriores e será referida mais amplamente quando se estudar o Renascimento italiano. Produziram-na cidades como Siena e Florença, chegou a ser cultivada por eruditos comprometidos com o Humanismo. Nesse período, o teatro italiano em muitas ocasiões teve a apoiá-lo a pompa dos cortejos, religiosos ou profanos, chamados *trionfi.* Mais remotamente, na época em que as *devozioni* eram populares, usaram-se variantes de cenas simultâneas nas representações, existentes até mais tarde.

A euforia do Renascimento, avivada pelos Médicis, transmitiu-se de logo à filosofia dos espetáculos da Itália, que passava de uma idade histórica a outra. Ampliou-se o calendário das representações, afetando o Carnaval com os seus picantes *canti carnascialeschi* (cantos carnavalescos), festa em si mesma difusa mas profundamente carregada de elementos teatrais, desde a paisagem cenográfica às máscaras generalizadas, nos bailes e nas ruas. Na Florença que se despia do burel medieval, as representações eram entregues aos cuidados do *festaiuolo,* cuja tarefa limitava com a *mise en scène.* Assim como o texto saía das mãos dos rudes místicos para as dos eruditos da Universidade e da Biblioteca, também o domínio dos meios materiais das encenações e dos espetáculos públicos italianos, em particular naquela cidade, se transferia do artesão para o artista. Observa Gino Saviotti: "E, se persistia a divisão do comprido palco em várias secções, todas abertas e visíveis ao mesmo tempo, passando duma para outra os atores, segundo as cenas que tinham de representar (...), por outro lado, complicados engenhos e maquinarias fizeram arregalar de espanto os olhos dos florentinos, como o que foi ideado por Brunelleschi (...) e que Vasari descreve".

NA ESPANHA

"A história do teatro medieval espanhol em língua castelhana — escreve Francisco Ruiz Ramón, em sua *Historia del teatro español* — é a história de um naufrágio do qual só se salvaram duas ilhotas: o *Auto* ou *Representación de los Reyes Magos,* da segunda metade do séc. XII, e dois curtos poemas dramáticos de Gómez Manrique, da segunda metade do séc. XV".

Refere-se o autor à ausência de textos que viessem colocar a documentação da dramaturgia espanhola no mesmo nível de outros países europeus, doando-lhe mais que a *Representación de los Reyes Magos,* fragmento de 147 versos, sem dúvida de destinação dramática e plena cidadania medieval. Embora incompleto, esse diálogo é suficiente para delinear alguns personagens: os três Reis Magos, Herodes, um velho sábio e um rabino da corte de Herodes. Os dois outros são das imediações do Renascimento.

Se, por um lado, não sobrevivem senão três textos dramáticos, as referências a espetáculos, religiosos ou profanos, são muito mais numerosas e de proporções que comprovam a existência de um teatro medieval em língua castelhana. Estão identificados tropos do mosteiro beneditino de Siles e outros de Santiago de Compostela e Huesca, assim como existem alusões a representações religiosas nas igrejas de Toledo, no séc. XIII.

É bem conhecida a legislação de Afonso X (séc. XIII), que impediu o clero de fazer *juegos de escarnio,* concedendo-lhe permissão apenas para as representações dos ciclos litúrgicos. Um cânon do Concílio de Aranda, datado de 1473, refere-se a intensa atividade de espetáculos no interior dos templos, nem sempre de natureza piedosa e ordeira, vetando-as por isso; mas adiante esclarece: "Não se entenda (...) que proibimos também as representações religiosas e honestas, que inspiram devoção ao povo". Estaria nessas interdições, que se repetiram literalmente em Portugal, uma das causas do irregular desenvolvimento do teatro medieval não só na Espanha, como no resto da Península Ibérica.

O texto mais valioso de Gómez Manrique (1412-1490), a *Representación del nacimiento de Nuestro Señor,* é de indiscutível fatura dramática. Foi expressamente preparado para encenação no mosteiro de Calabazanos.

O *auto sacramental,* amplamente desenvolvido pelos grandes autores do Renascimento e do Barroco da envergadura de Lope de Vega e Calderón de la Barca, emanou dessa Idade Média teatral que tanto contrasta com a literária, de extraordinária riqueza documental na Esapanha. Foi e continuou sendo representado nas procissões religiosas, mormente na de Corpus Christi, com a utilização de carros alegóricos e a participação de figurante leigos e de sacerdotes.

O período medieval não se pode avaliar, pois, no teatro espanhol, pela escassa sobrevivência dos seus textos, mas pela força de tradições que se projetariam sobre o Renascimento, em proporções tais que impuseram à nova paisagem muitos dos seus traços. Afora o caso da Espanha, só na Inglaterra semelhante transposição iria acontecer.

O TEATRO MEDIEVAL PORTUGUÊS

O "naufrágio" a que alude o historiador espanhol se repetiu, e foi mesmo mais grave, em terras de Portugal: verifica-se, nesse país, completa ausência de textos dramáticos que comprovem, por este meio, os ciclos normais do teatro da Idade Média conforme registrados nas principais áreas da Europa Ocidental. Não há, porém, como reduzir a evidência contida em papéis de outro tipo, sobretudo os atos de proibição dos concílios e sínodos, tão demonstrativos em Portugal como na Espanha. Em 1281, o arcebispo de Braga impedia a introdução de jogos e representações nos atos litúrgicos. As constituições sinodais da mesma cidade, de 1477, davam a sua aprovação a "alguma boa e devota representação, como é a do Presépio ou dos Reis Magos, ou outras semelhantes". Outra constituição, do bispado de Coimbra, alude em 1521 a "representações que se fazem nas igrejas ou procissões solenes como em dia de Corpo de Deus", nas quais tomavam parte intensamente as corporações de ofícios. Um breviário de Coimbra, do séc. XIV, insere um diálogo entre pastores sobre o nascimento de Cristo; aí se tem visto antigo espécime de drama litúrgico.

A tudo isto deve-se acrescentar a remota presença dos jograis, cujos "arremedilhos" o Rei Sancho I recompensou com uma doação de terras em favor de dois deles, nomeados como Bonamis e Acompaniado. A corte acolheu desde cedo esse jogos rudimentares, com o passar do tempo remodelados numa direção de esplendor e luxo. Foram os "momos" que, nos séculos anunciadores do Renascimento, animaram temas de cavalaria nas festividades cortesãs, com a intervenção de fildagos e do próprio rei. Embora de origem não-portuguesa, pois com o mesmo nome aparecem em França, Espanha e outros países, em Portugal revestiram-se de grande pompa, segundo o testemunho minudente de cronistas e legados estrangeiros que os viram.

Será da soma desses elementos que Gil Vicente irá construir a sua obra, acrescentando-lhes a luz nova da Renascença e tendo já diante de si a experiência de linguagem dramática de certas passagens do *Cancioneiro Geral,* compilado por Garcia de Resende e publicado em 1516, os pequenos diálogos de Anrique da Mota, possivelmente encenados na corte em fins do séc. XV ou princípios do seguinte. Anrique da Mota era escrivão da Câmara Real em 1544.

OUTROS PAÍSES

A influência francesa se fez sentir diretamente na Bélgica e nos Países Baixos, onde os milagres e os mistérios tiveram o mesmo sentido e a mesma figura dos congêneses do Sul. Gand, Liège, Bruges e Antuérpia foram os principais centros de espetáculos. A um tipo de farsa rudimentar de origem flamenga, contrapuseram-se, já em fins do séc. XIV, os *abele spelen,* peças breves de poucos personagens que se encenavam em pequenas salas, de natureza alegórica ou de temas de cavalaria. A moralidade foi intensamente cultivada no séc. XV, a ela associando-se as *Rederijkers Kamers* (Câmaras de Retórica), núcleos burgueses que se dedicavam à poesia e à erudição. Nelas foi levada ao palco a moralidade *Elckerlyc,* impressa em 1495 e considerada o modelo da *Everyman* inglesa, de publicação posterior.

Entre os tchecos o teatro religioso repetiu os seus ciclos tradicionais. Sabe-se que os alemães imigrados para os Cárpatos lá implantaram as suas formas peculiares; a Polônia iria tornar-se depois, já no séc. XVII, importante território de teatro jesuítico. Na Rússia, a Igreja Ortodoxa introduziu modos rudimentares de moralidades, estreitamente ligadas à liturgia, aproveitando as festas religiosas, como o Domingo de Ramos. Algumas atingiram certo nível de desenvolvimento, especialmente a denominada *Drama do Forno em Chamas,* com um tema de martírio, já conhecida no séc. XVI. Rude teatro de bonecos existiu desde período recuado, possivelmente desde o séc. X, depois aperfeiçoado por outros padrões vindos da Polônia. Nele originou-se o personagem de Petruchka, para cujo nome teria passado o do Pedrolino ou Pierrot da *commedia* italiana. Contribuiu para o drama escrito o teatro jesuítico, despachado de terras polonesas no começo do séc. XVII.

O ESPAÇO CÊNICO NO TEATRO MEDIEVAL

Numerosa e minudente documentação existente nos arquivos europeus torna clara a disposição do espaço cênico nas diferentes formas teatrais da Idade Média, que o historiador inglês Allardyce Nicoll, em sua obra *The Developme of the Theatre,* resume no seguinte quadro:

1) A nave da igreja como teatro; 2) a disposição do espaço cênico à maneira de templo; 3) o palco estacionário; 4) o cortejo com o palco em carreta; 5) a forma circular; 6) a plataforma com cortina.

Em quase todas essas modalidades, avulta o sentido de simultaneidade das cenas, reflexo de imposições mais profundas do teatro do período, sobretudo a carência de regras limitadoras da ação dramática.

Nos primeiros momentos do *quem quaeritis* e do drama litúrgico, o palco era as imediações do altar. Um símbolo do sepulcro ou mesmo o ataúde regularmente construído coadjuvava o diálogo breve e formal; a decoração das catedrais revela certos elementos desta disposição, tal como a de Bourges, na França. Quando o drama se deslocou para céu aberto, o templo continuou sendo lembrado. Um texto francês sobre a Ressurreição, do séc. XII ou XIII, contém indicações nesse sentido, anotando a situação da Cruz e a do túmulo. Outras áreas, como a Galiléia, uma prisão, os lugares das Marias e dos Discípulos, enriquecem a descrição. É dessa época o aparecimento generalizado das *mansions,* termo usado na França, ou *houses,* seu equivalente inglês, também assinalados como *loca, domus, sedes,* arranjo que permitia ajustar os locais de cena um ao lado dos outros, ou próximos entre si, perante o público. A representação na praça do mercado de Lucerna, já mencionada, é típica.

A mesma utilização das *mansions* é perceptível nos palcos estacionários usados nos mistérios franceses. A miniatura do séc. XVI, que fixou o plano de um espetáculo apresentado em Valenciennes, mostra-as alinhadas sobre uma plataforma, já com grande riqueza de detalhes nos elementos construídos de cenografia.

A ordem circular surgiu com o aproveitamento eventual de teatros romanos ainda em boas condições, a exemplo dos de Nîmes, Arles e Orange, na França, para fins de espetáculos. Repetiu-se esse tipo de espaço cênico na Cornualha, na Inglaterra, onde foram construídos *rounds,* na forma de anfiteatros de pedra, para a montagem de mistérios e outras peças. Dois deles ainda se conservam nas localidades de St. Just e Perranzabuloe.

Para a representação das farsas e moralidades francesas ou dos interlúdios ingleses, já vizinhos do Renascimento, ou nele encravados, o palco com cortinas teve uso corrente, já não sendo necessárias, aí, ordenações mais complexas: bastavam apenas recintos apropriados em residências, casas de ensino ou centros acadêmicos. O simples emprego de accessórios substituiu as *mansions* ou *houses*, de sentido mais realista. Mas ainda assim o princípio da simultaneidade prevaleceu em bom número de espetáculos sobre os quais há informações.

A Inglaterra revelou preferência pelo palco sobre carretas, com uma maneira muito peculiar de situar as *houses* nos planos de cada um dos carros. Esses cortejos receberiam o nome de *pageants* e tiveram afinidade com o que ocorria nas procissões de Corpus Christi na Espanha e em Portugal e nos *trionfi* italianos. A tradição européia, captada na Península Ibérica, chegaria ao Brasil por iniciativa dos jesuítas. No dia 21 de outubro de 1584, o auto chamado das *Onze Mil Virgens* (atribuído a José de Anchieta houve um texto sobre o mesmo tema), saiu em carreta nas ruas da Bahia, sendo ela uma nau "toda embandeirada, cheia de estandartes", segundo Fernão Cardim; "e dentro nela iam as Onze Mil Virgens, ricamente vestidas, celebrando seu triunfo". A ação cênica se distribuiu entre o palco móvel e as sacadas dos edifícios, no itinerário do cortejo.

4. DO RENASCIMENTO AO REALISMO

O Teatro do Humanismo

AS TRÊS DIREÇÕES DO RENASCIMENTO

Nem sempre coincidiram com os demais domínios das artes e do conhecimento os limites do teatro na Renascença. Seu marco mais remoto foi bem posterior ao surgimento dos gêneros puramente literários e das artes em geral, cabendo localizá-lo na última metade do séc. XV e nas primeiras décadas do novo século, quando a elaboração da dramaturgia do Humanismo passou das poéticas pseudo-aristotélicas e da recuperação dos autores latinos aos seus resultados nas línguas vulgares, principalmente o italiano e o francês. Deste panorama inicial, onde ficaram desde logo delineados os principais termos do ideário a prevalecer por tanto tempo, partem as linhas gerais que se infiltrariam em pleno domínio do Barroco e só seriam desfeitas em definitivo no entrechoque com o Romantismo.

No vasto território do teatro renascentista, que abriga manifestações sincrônicas mas heterogêneas, à maneira da tragédia e da comédia humanistas e a *commedia* italiana, e formações ao mesmo tempo tardias e evolutivas, como o segundo Neoclassicismo francês, o de Corneille e Racine, três direções podem ser rasteadas, abrangente, cada uma delas, daquilo que o Renascimento do séc. XVI e suas ressonâncias posteriores puderam oferecer de maior relevo, tanto no seu núcleo central, a Itália, como em outras partes. Essas direções podem ser assim resumidas:

1) *Teatro do Humanismo.* O que decorreu das poéticas chamadas aristotélicas, dadas a conhecer na Itália e na França, mas também em outros países, com a Inglaterra, Espanha e Portugal. Esta corrente receberá de preferência, no presente trabalho, a denominação de Neoclassicismo, indiferentemente do país onde venha a ser examinada e da terminologia crítica tradicional em cada um deles (Classicismo, teatro clássico etc.).

2) *Comédia popular.* A *commedia dell'arte* italiana e o teatro das feiras francesas como melhores exemplos. Formas teatrais em que a dramaturgia desempenhou papel menor, e sobre as quais foi inferior, embora não ausente, a influência das estéticas humanistas.

3) *Teatros nacionais.* O teatro isabelino e o do *Siglo de Oro* espanhol. Relevância da dramaturgia e da ação erudita, sem o predomínio dos cânones do teatro do Humanismo. Marca acentuada e caracterizadora de fatores nacionais, muitos oriundos da Idade Média de cada um dos países.

FORMAS ITALIANAS DE TRANSIÇÃO

Entre as últimas décadas do séc. XV e os primeiros anos do séc. XVI sofreu o teatro a influência do movimento humanista, já dominante em outras artes e no campo das idéias em geral. Sendo a Itália a mola propulsora do movimento, era natural que a sua irradiação até o palco primeiro se fizesse naquele país, onde se haviam moldado os padrões logo depois transplantados, no decorrer do novo século, com maior ou menor fidelidade, a todos os demais centros europeus de arte dramática.

À formulação dos cânones do teatro humanista acompanharam o declínio e a dissolução das grandes formas do drama medieval. Isto elucida a fácil aceitação das normas aparentemente arbitrárias e restritivas, as chamadas regras aristotélicas, frutos do tempo. A livre dramaturgia medieval havia se encaminhado para o desmoronamento das estruturas do teatro; a recomposição reclamou o rigor das fórmulas, mas a resposta, no drama, foi insatisfatória.

Na Itália, a última das formas medievais foi a *sacra rappresentazione.* Os círculos humanistas ainda a cultivaram, depois que Feo Belcari, falecido em 1484, já granjeara renome como autor dedicado ao gênero. Lourenço de Médicis (1449-1492) fez encenar em Florença, em 1489, uma *Representação de S. João e S. Paulo (Rappresentazione dei Santi Giovanni e Paolo),* de sua autoria. Coube, porém, a Angelo Poliziano (1454-1494) revestir, pela primeira vez, a *sacra rappresentazione* de roupagens renascentistas ao escrever, em 1480, a pedido do Cardeal Francesco Gonzaga e do próprio Lourenço o Magnífico, a *Fábula de Orfeu (Favola d'Orfeo).* Em sua estrutura, a peça não violenta as linhas do antigo gênero, mas a sua história já recorre às fontes da Antigüidade Clássica, para as quais se voltariam, predominantemente, os futuros autores de tragédias e comédias.

Poucos anos antes, os humanistas Nicolau Cusano e Poggio Bracciolini haviam encontrado várias comédias de Plauto até então desconhecidas. Um terceiro erudito, Pomponio Leto, por sua vez, iria levar à cena, na língua original, as peças do comediógrafo latino, assim como outras de Terêncio e Sêneca, cuja obra estudava apaixonadamente na Universidade de Roma. Foram essas as primeiras etapas de um processo que levaria à tragédia e à comédia do Neoclassicismo italiano, e que pode ser assim resumido:

1) Etapa de transição do teatro medieval para o Neoclassicismo, da qual a melhor amostra foi a *Fábula de Orfeu.*

2) Descoberta e encenação, em língua latina, de peças de Plauto, Terêncio e Sêneca.

3) Tradução para o italiano das obras latinas e gregas e sua enceneção. Em 1470, Guarino de Ferrara apresentava as primeiras versões em língua vulgar de Plauto e Terêncio. Em 1486, é montada, em Ferrara, a comédia *Os Gêmeos,* vertida por Nicolau da Correggio.

4) Primeiras comédias e tragédias em vernáculo.

RESSURREIÇÃO DA COMÉDIA E DA TRAGÉDIA

Foi a comédia que apareceu em primeiro lugar. Precedido de alguns autores de significação menor, Ludovico Ariosto (1474-1533) teve encenada, em 1508, *A Comédia da Caixinha (La cassaria),* com argumento latino extraído de Plauto e Terêncio. Igualmente devedora dos modelos latinos foi *A Comédia de Calandro* (*La calandria*, enc. 1506), do Cardeal Bibbiena (1470-1520); não obstante, porém, a padronagem clássica, continha uma aguda pintura dos costumes do século. Fadada a melhor êxito que a tragédia, a *commedia regolare* teria em Niccolò Machiavelli (1469-1527) o seu mais talentoso cultivador. *A Mandrágora* (*La mandragola*) deu ao gênero clima e personagens contemporâneos, libertando-o da imitação latina. Esta comédia de Maquiavel foi escrita por volta de 1520 e impressa em 1554. Em linhas idênticas seguiram Pietro Aretino, que viveu de 1492 a 1556 (*A Comédia da Corte* — *La cortigiana, enc. 1534), Lorenzino de Médicis (A Comédia de Aridosio* — *L'aridosia,* enc. 1536), Antonfrancesco Grazzini, dito *il Lasca (Os Ciúmes* — *La gelosia,* publ. 1553), Giordano Bruno *(O Candelabro* — *Il candelaio,* publ. c. 1582) e um bom número de outros autores do seu tempo.

Uma obra de Gian Giorgio Trissino (1478-1550), *Sofonisba,* levada ao prelo em 1515 e moldada nas tragédias gregas, e outra de Giovanni Rucellai (1475-1525), *Rosmunda,* sua contemporânea, concebida sob a inspiração de Sêneca, seriam o ponto de partida de tentativas (menores nos resultados), de revivescência do gênero trágico, que se fizeram acompanhar, desde o primeiro instante, do trabalho de um grupo de teóricos, em que o próprio Trissino figurou como autor de um ensaio em parte dedicado à arte dramática. A impressão e divulgação da *Poética* de Aristóteles (editada em latim pelo humanista Giorgio Valla em 1498), empreendidas no começo do século, desencadearam a tarefa de exegese que culminou com os comentários de Ludovico Castelvetro, já na segunda metade. Foi esta a elaboração final da teoria das "três unidades", de prolongada e rígida influência em toda a Europa.

A linha de desenvolvimento da tragédia italiana, depois de Trissino, Rucellai, Ludovico Martelli e outros autores do primeiro período, desviou-se para as fórmulas de violência, terror e retórica, já então sob a influência cada vez mais forte de um Sêneca interpretado como tragediógrafo, não como autor de poemas para leitura. *Orbecche*, de Giovanni Battista Giraldi Cinzio (1504-1573), abriu à tragédia, em 1541, ano da sua encenação, tal caminho paralelo, que encontraria resposta na própria Inglaterra. Torquato Tasso (1544-1595), com *O Rei Torrismondo* (*Il re Torissmondo*, publ. 1587), e antes dele Aretino, autor da tragédia *Orazia* (publ. 1546), deram a sua contribuição a este gênero, onde não ficou impressa a marca do melhor espírito da Itália.

O DRAMA PASTORAL

Está no drama pastoral, ou égloga dramática, uma das criações mais originais do Renascimento na Itália. As origens do drama pastoral situam-se na *Fábula de Orfeu*, de Angelo Poliziano, e a inovação iria repercutir, muito depois, no Arcadismo. De natureza lírica e idílica, exaltando sempre a figura de pastores, esse drama recebeu sobre si as sombras de Teócrito e Virgílio, de cujas églogas saíram as correspondentes italianas. Pode-se ver na sua ardorosa aceitação o desejo de um retorno ao campo por parte de uma sociedade que se concentrava cada vez mais nas cidades.

O primeiro drama pastoral de ampla audiência foi *Aminta* (enc. 1573), de Torquato Tasso, obra de cálido lirismo e versificação magistral. Superou-o, porém, em qualidades dramáticas *O Pastor Fiel* (*Il pastor fido*, publ. 1590), de Giovanni Battista Guarini (1538-1612), uma história de amores cruzados, complicada com a troca de crianças e resolvida pelo reconhecimento final.

O Pastor Fiel logo tornou-se conhecido na Europa, dele sendo feitas várias traduções, da Inglaterra à Península Ibérica.

A "OPERA IN MUSICA"

A preocupação de reconstruir a tragédia da Antigüidade, quando nela se juntaram literatos e músicos, resultou na *opera in musica*, a ópera. Foi em Florença, na Camerata Fiorentina, que isto aconteceu, em 1594, ao se apresentar o drama lírico *Dafne*, com música de Jacopo Peri (1561-1633) e texto de Ottavio Rinuccini (1562-1621). O recitativo foi comparado ao meio-caminho entre o canto e o verbo que se julgava ter sido uma das formas de modulação da tragédia antiga. O novo gênero prontamente conquistou a sua autonomia e encontrou em Cláudio Monteverdi (1567-1643) a consolidação definitiva (*Orfeu* — *Orfeo*, comp. 1607). Novos recursos expressivos e técnicos a ele se incorporaram e superaram os primitivos espetáculos operísticos, que se contentavam com as salas das cameratas ou de algum aristocrata benevolente, com orquestras que se limitavam a um cravo, uma viola, um alaúde e uma harpa, ocultos atrás dos cenários. Em seguida, primeiro em Veneza, depois por toda parte, eram os espetáculos "públicos" que se impunham, e ao mesmo tempo o "público" que lhe imprimia o gosto: o do grande espetáculo e o do canto *a solo*. De tal forma que, a partir da primeira metade do séc. XVII, o cantor a tudo se avantajou, tanto quanto na *commedia dell'arte*, sua contemporânea, o domínio estava com o ator.

O barroco teatral havia encontrado na ópera a sua expressão suprema. E ao teatro, *stricto sensu*, tinha ela aberto novos caminhos, como fator importante na transformação do edifício teatral, assim como da cenografia e da técnica de cena.

A ARQUITETURA E A CENOGRAFIA

Uma das mais altas contribuições da Itália renascentista ao teatro foi dada nesses dois campos; na cenografia, particularmente, pesou a aplicação da "perspectiva", recurso técnico só plenamente elaborado pelos pintores do séc. XV. As cortes italianas, responsáveis em grande parte pela revivescência do teatro antigo, empenharam-se na construção de edifícios teatrais segundo o modelo greco-romano, daí resultando, todavia, uma modificação fundamental, a cobertura do recinto, de profundas conseqüências.

Erigiram-se teatros permanentes — os primeiros na Europa desde que a Antigüidade instituíra um edifício especial para o drama. O Teatro Olímpico, começado pelo famoso arquiteto Andrea Palladio (1518-1580) em 1580 para a Accademia Olimpica, de Vicenza, e concluído em 1584, após a sua morte, deu início a uma cadeia de belos edifícios, dos quais o mais ambicioso veio a ser o Teatro Farnese, construído em Parma em 1618, por Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), discípulo de Palladio. O trabalho de Palladio fora precedido da edificação de outros teatros de vida efêmera, o mais antigo dos quais levantado em Ferrara em 1528, de cujos planos participara Ariosto. A obra de Sebastiano Serlio (1475-1554) sobre a arquitetura, *Architettura in sei libri divisa*, publicada em parte em 1543, havia criado soluções para o novo teatro italiano e em 1539 ele próprio construíra, na mesma cidade de Vicenza, outro edifício, desaparecido em incêndio como o de Ferrara. Nas bases desta importante escola de arquitetura para o teatro estavam a investigação apaixonada das ruínas clássicas e o estudo do tratado de Vitrúvio, *De architectura*, recuperado em seu texto latino em 1414, no mosteiro de S. Gall, e impresso com ilustrações em 1511.

O mesmo papel que Palladio teve na arquitetura deveria desempenhar na cenografia um discípulo de Miguel Ângelo, Bernardo Buontalenti, chamado *delle Girandole* (1536-1608), criador das decorações móveis. Intervindo a ópera na sorte do teatro dramático, a cenografia italiana, assim como a cenotécnica, cresceu de importância e rapidamente ampliou a sua presença na Europa.

Este o tributo do teatro erudito do Renascimento italiano ao drama mundial, visto nos seus aspectos da criação de novos gêneros de teatro literário, da teoria neoclássica, da arquitetura e da cenografia. O outro lado era a *commedia dell'arte*, o subsídio da Itália, à arte do ator e a um teatro popular.

A Comédia Popular Italiana

COMO APARECEU A "COMMEDIA DELL'ARTE"

A *commedia dell'arte* assim se chamou pela qualidade de profissionais dos seus intérpretes. Também denominada, já em seu tempo, de *commedia all'improvviso* ou *popolare*, em contraposição à erudita ou *regolare*, a nova comédia criou, na Itália do séc. XVI, um tipo de teatro sem texto dramático fixo, confiado ao talento de improvisação do ator, de personagens estereotipados, com o emprego de máscaras e vestes padronizadas. Os pontos de semelhança das suas máscaras, nomes e trajes com os da *fabula atellana* latina trouxeram à lembrança de muitos o teatro popular de Roma, ou mesmo as farsas dóricas. Alguns estudiosos buscaram a sua origem em mimos que teriam sobrevivido em Bizâncio, outros defenderam a hipótese de ser simplesmente um produto da erudição do Renascimento. Tem-se observado, por outro lado, a sua identidade com as farsas regionais italianas da passagem do séc. XV para o XVI, e isso é o que de mais seguro pode afirmar-se a propósito dos seus começos.

Com efeito, as formas populares e regionais surgiam nesta época em toda a Itália. O emprego dos dialetos na *commedia* se explicaria pelos *mariazi*, cenas campesinas que apareceram em fins do séc. XV, e a improvisação, no período, não foi sem precedentes: assim era a *commediola buffa*, que se fazia nas ruas e praças de Florença. Por sua vez as *farse cavaiole* de Pietro Antonio Caracciolo, tendo Nápoles como sede, já exploravam o tipo fixo, nelas intervindo personagens tais como o comerciante, o turco, o espanhol. A máscara era de emprego generalizado, das mascaradas aristocráticas às festas populares.

Sintetizando esses elementos, o ator e autor Angelo Beolco, *Ruzzante* (1502-1542), avançou ainda mais na direção da *commedia dell'arte*. Como autor, escreveu pequenas peças de linguagem e personagens vivazes, ele próprio era o *Ruzzante*, figura de camponês. Em algumas das suas obras denuncia-se a influência da comédia erudita, mas em outras, como *Moschetta* e *Fiorina*, a livre criação faz pulsar uma vida que a dramaturgia clássica esteve longe de lograr. Três anos depois da sua morte, o comediante Ser

Maffeo, de complicada biografia, constituiu em Pádua a primeira companhia que se conhece da nova espécie de teatro cômico.

Como teatro rigorosamente de profissão, torna-se difícil compreender o rápido desenvolvimento da *commedia dell'arte* sem levar-se em conta que o profissionalismo já se implantava, de forma rudimentar mas intensa, em diversas regiões da Itália, na época de Beolco. Muitos foram os grupos populares com essa aspiração que emergiram. A tendência para a profissionalização, porém, não podia canalizar-se para a comédia erudita, que além de não trazê-la nos seus propósitos e na sua natureza, logo mais começaria a declinar no confronto com o drama lírico. O ator sem ocupação foi figura real na Itália do começo do séc. XVI e a comédia nova, abrigo e criação sua.

As origens populares transpareceram na *commedia dell'arte* quando surgiu e se consolidou, mas foi também uma resposta à falência da comédia regular em atender às solicitações de um público que se formava fora dos âmbitos acadêmicos e aristocráticos. O próprio texto erudito podia ser alimento para este público, como o prova a *Aminta*, de Torquato Tasso, encenada pelos comediantes de arte em 1573. Os arranjos sobre o texto humanista são numerosos nas coletâneas de *scenarii*, ou roteiros de espetáculos, neles comparecendo a própria tragédia. E a partir do séc. XVII os comediantes não vacilaram em lançar mão de outros recursos artísticos do teatro erudito, como a cenografia, e também da instrumentação mecânica que a ópera estava incrementando.

COMO SE FAZIA A "COMMEDIA"

A técnica de improviso que a *commedia* adotou não prescindiu de fórmulas que facilitassem ao ator o seu trabalho. Diálogos inteiros existiam, muitos deles impressos, para serem usados nos lugares convenientes de cada comédia. Tais eram as *prime uscite*, os *concetti, saluti* e as *maledizioni*.

Na sua fase áurea, o espetáculo da *commedia dell'arte* tinha ordinariamente três atos, precedidos de um prólogo e ligados entre si por entreatos de dança, canto ou farsa chamados *lazzi*, corruptela de *l'atto*, ou de *lacci*, termo de origem toscana. A intriga amorosa, que explorou sem limites, já não era linear e única, como na comédia humanista, mas múltipla e paralela, ou em cadeia: A ama B, B ama C, C ama D, que por sua vez ama A.

Gino Saviotti reproduz um desses "recursos", no caso um *diálogo de "sdegno e pace":*

Homem — Vai-te.
Mulher — Desaparece.
H. — ... dos meus olhos.
M. — ... da minha presença.
H. — Fúria com rosto de céu!
M. — Demônio com máscara de amor!

....

H. — Nem sei o que me retém!
M. — Uma força que eu desconheço me impede que eu parta!
H. — Mas não é amor, bem vês.
M. — Mas podes ter a certeza de que não é carinho.
H. — E que te detém?
M. — E que te faz parar?
H. — Não te quero dar o prazer...
M. — Não terás a alegria...
H. — ... de eu te dizer...
M. — ... de eu te mostrar...
H. — ... que ainda te amo.

....

H. — És demasiado aliciadora!
M. — Tens demasiado poder nos olhos!
H. — A esperança lisonjeia-me...
M. — A beleza anima-me...
H. — ... de te descobrir fiel.
M. — ... de te não achar embusteiro.
H. — És tu que eu amo!
M. — És tu quem me agrada!
H. — Adoro-te!
M. — Idolatro-te!
H. — Minha esperança!
M. — Meu amor!
H. — Minha vida!
M. — Meu bem!
H. — Minha luz!
M. — Meu alento!
H. — Minha deusa!
M. — Meu ídolo!

....

H. — Paz, olhos queridos!
M. — Paz, boca amorosa!
H. — Não mais guerra, mão querida!
M. — Não mais desdém, meigo olhar!
H. — Se só tu me agradas!...
M. — Se esta alma te adora!
H. — Ressuscite Cupido!
M. — ... e o desdém morra!

O espetáculo da *commedia* era construído com rigor, sob a orientação de um *concertatore*, equivalente do diretor do teatro moderno, e de certo modo seu inspirador. Aquele, por sua vez, tinha à disposição séries numerosas de *scenarii*, minudentes roteiros de espetáculos, conservados presentemente em montante superior a oitocentos; muitos ainda existem nos arquivos italianos e estrangeiros sem terem sido arrolados. A primeira destas coleções foi publicada por Flaminio Scala em 1611. Outras, entre várias, foram feitas em seguida: a de Basilio Locatelli, de 1618-1822; a da Biblioteca de Paris, com 163 *scenarii* arlequinescos, do arlequim Biancolelli, no final do séc. XVII, a coleção organizada (1621-1642) pelo Cardeal Duque Maurício de Savóia. Também muito cedo começou a bibliografia impressa sobre a *commedia* como gênero: T. Garzoni, *La piazza universale de tutte le professioni del mondo*, obra impressa em Veneza, em 1585; A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, publicada em Nápoles, em 1699; Irmãos Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien*, de Paris, 1767; F. Valentini, *Trattato sulla commedia dell'arte ossia improvvisata*, aparecido em Berlim, em 1826.

OS TIPOS. SUA PROCEDÊNCIA

Foram da essência da *commedia dell'arte* os tipos fixos, que se repetiam em diferentes espetáculos com os mesmos nomes, máscaras, trajes e peculiaridades individuais, embora mudassem as intrigas. Como se chegaram a criar, logo se percebe pelo fato de que a própria comédia erudita, a despeito da grande variedade de denominações, dispôs na realidade de um estoque também reduzido de tipos nas suas *dramatis personae*, numa escala que ia do *senex* nos moldes latinos ao criado astuto e confidente. Outro fato foi a extração regional da *commedia*, cada corporação levando para o elenco geral personagens socialmente representativas das suas comunidades.

No grupo de tipos mais ricos em matizes psicológicos, o *Capitano (Capitano Fracasso, Rinoceronte, Matamoros)* recordava o *miles gloriosus* de Plauto e retratava quase sempre o ocupante espanhol, cheio de bravatas, ou por vezes o guarda suíço que oprimia o camponês italiano. *Pantalone* teve origem veneziana e a etimologia da palavra, segundo alguns autores, remete para o hábito dos mercadores venezianos de erigirem leões esculpidos em terras estrangeiras (*piantaleone*), ou simplesmente a *pantaloni*, veste da época. Era invariavelmente o velho pai, o marido traído, o avarento. De ordinário comerciante, representava um personagem grave, inimigo dos jovens e defensor dos "bons costumes antigos". Tinha máscara de nariz adunco e barba pontiaguda.

Outro *senex* da *commedia* era o *Dottore* (geralmente Dottore Graziano). Personagem criado em Bolonha, punha em ridículo o erudito pedante, às vezes jurisconsulto, outras médico. Usava a toga da universidade bolonhesa e expressava-se em dialeto local, de mistura com um latim fantástico.

Além da categoria acima sumariamente exemplificada, comportava a *commedia dell'arte* um segundo rol de figurantes, o dos *zanni*, de *Gian, Giovanni*, de nomes sem conta: Arlecchino, Pasquino, Pedrolino, Tabarino, Bertolino, Frittellino. Criados e bufões eram geralmente de dois tipos: o vivaz e o estúpido. Dos astutos, Brighella (Briguela) foi o mais conhecido e ao que parece originou-se em Bérgamo, como também o seu comparsa da segunda classe, Arlecchino (Arlequim), cuja primitiva roupa branca, de tantos remendos, com o passar do tempo atingiu a estilização por que hoje é conhecida. Síntese dos dois foi Pulcinella (Polichinelo), adaptável a qualquer circunstância, de gatuno a apaixonado. Tinha a grande virtude do canto. Na sua grande viagem pelo mundo, os *zanni* ajustaram-se a novas nacionalidades. Pedrolino tornou-se o Pierrot francês e, no seu trânsito pelos países de cada um deles, esteve nas raízes de outros colegas famosos, como o Petruchka russo e o Punch inglês, dando-lhes ora um nome, ora o alento para que insistissem em viver, quase sempre para desgosto da gente grave. Pois nestes mesmos *zanni*, de situação dramática aparentemente secundária, estava uma verdade humana e o fundamental da comédia improvisada, pelo que possibilitavam de *lazzi*, recursos corporais, canto e dança.

Havia ainda um terceiro grupo, o dos *innamorati*, que contracenavam com as *innamorate*, de nomes comuns na época e que não usavam máscaras: Ottavio, Polidorio, Florindo, ou Eulalia, Silvia, Isabella. A estes cabia sustentar as situações românticas. Entre os personagens semi-sérios, figurava a dama-de-companhia da heroína, a *fantesca*. Colombina era, entre essas, das mais presentes. Como as *innamorate*, a *fantesca* não usava máscara.

DA ITÁLIA PARA A EUROPA

Na sua longa história, a *commedia dell'arte* mudou várias vezes de figura. Foi popular no começo, cortesã em seguida, e alcançou, como teatro musicado, um pouco do *boulevard* parisiense, foi finalmente pantomima no séc. XIX. De seus inícios proporcionou referência literária o poeta francês Joachim du Bellay que, morando em Roma em 1555, registrou, num dos seus sonetos: "Eis o Carnaval (...), vamos ao baile de máscaras (...), vamos ver Marco Antônio e Zanni fazer palhaçadas com o seu Magnífico, à veneziana". Em 1559, o autor Grazzini, *il Lasca,* escreveu: "Representando bergamascos e venezianos, viajamos por muitos lugares. Nosso ofício é interpretar comédias".

Depois do aparecimento da primeira companhia conhecida, em 1545, o desenvolvimento da *commedia* foi acelerado. De todas as camadas sociais italianas afluíram contingentes de atores para os grupos criados a partir da segunda metade do século. Famílias inteiras adotaram a profissão, que em muitas mãos se tornou ilustre. A mais famosa da história do gênero, a Andreini, levou para a *commedia* um punhado de escritores e uma poetisa, Isabella (1562-1604), cujo marido, Francesco, era homem de notória erudição, como o foi também Domenico Biancolelli, um dos mais célebres comediantes de Paris.

Na conquista da Europa, empreendida logo na segunda metade do séc. XVI, especial importância teve a penetração da nova comédia na França, país que por fim veio a associar-se à Itália na sua história, pela longa permanência dos comediantes no solo francês, se bem que em níveis oscilantes de hospitalidade. Já em 1548 se apresentavam em Lião. Em 1571, Alberto Ganassa, *zanni* famoso, representava em Paris e daí passava à Espanha, exibindo-se no Corral de la Pacheca. No reinado de Carlos IX recebiam os Gelosi o título de *Comédiens du Roi.* A partir de então, não cessaria a presença italiana na corte francesa. Henrique III chamou a Paris o casal Andreini e era grande admirador de Isabella. Cantada pelos poetas, inclusive de Tasso, famosa pelas suas virtudes pessoais, Isabella morreu em Lião, sendo sepultada com altas homenagens. Do casal Andreini nasceu Giovanni Battista, que além de ator de renome foi escritor à maneira do seu tempo: dramaturgo de peças livres e autor de uma série de sonetos sobre atores que deram a vida pela fé.

As companhias assumiam nomes como os *Desiosi,* os *Fedeli,* os *Uniti,* os *Gelosi,* os *Confidenti.* Foram elas que transpuseram as fronteiras da Itália e da França. Na Espanha não se limitaram a Madri; o mesmo Ganassa trabalhou cinco anos em Sevilha, depois de, em 1574, ter estado no Corral de la Pacheca. A Londres chegaram, a chamado da própria Rainha Isabel, levando consigo o arlequim Drusiano Martinelli e em solo inglês criaram profundas raízes. Outros grupos visitaram a Polônia, a Boêmia, a Áustria e mais países de língua alemã. Nas cortes germânicas da segunda metade do séc. XVI, grupos de fidalgos encenavam espetáculos à maneira dos italianos.

Quando em 1660 os comediantes se estabeleceram definitivamente em Paris, com a aprovação do rei, fazendo do Petit-Bourbon a sua casa, esta data se tornou importante, não só na internacionalização da *commedia* como pelas modificações que lhe traria. A língua francesa passou a língua de adoção, o que fez reagirem os atores do país. Outros teatros parisienses foram ocupados, desde o primeiro momento, pelos italianos: o Hôtel de Bourgogne, o Palais-Royal. Em 1801 fundiram-se com atores franceses e da fusão nasceu a Opera-comique, nome que passou para um edifício construído em 1835.

Assim desapareceu a *commedia*. Mas os seus ecos continuaram, de diferentes formas, nos períodos que se seguiram; por fim, extintas as máscaras, ficou de pé a instituição dos "papéis" como definição dos limites físicos e espirituais do ator. Atrás de si havia deixado, na primeira hora, uma mensagem acolhida por dramaturgos do porte de Shakespeare e Lope de Vega, depois por Molière e Goldoni. Este assistiu a um pouco do seu declínio, em Paris, a partir de 1761, para ela produzindo peças; na Itália, servira-a e se tornara seu adversário, para fazer uma comédia literária de novo estilo e alta qualidade. Fenômeno à parte, a *commedia dell'arte* foi importante sobretudo como reação do ator a uma era de acentuado artificialismo literário, para demonstrar que, além do texto dramático, outros fatores são significativos no teatro. Aquilo, porém, que fora um dos pontos altos da sua contribuição, viria a ser também acionador da decadência: limitada a tipos fixos e à improvisação sem o registro de um texto que por si mesmo valesse, estava fadada a desaparecer na sua forma clássica. Mas esta mesma ausência de um elemento de estabilização a remeteu para o séc. XIX, através da pantomima inglesa e francesa, dois dentre os diferentes canais de acesso ao presente século, onde a sua imagem, não obstante dispersa e nem sempre de fácil identificação, está longe de ter-se extinguido.

A Península Ibérica e o Brasil nos Séculos XVI e XVII

O RENASCIMENTO NA ESPANHA

O teatro nacional espanhol que se afirmou plenamente no *Siglo de Oro* teve nos seus umbrais a obra intitulada *La Celestina, o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, do cristão-novo Fernando de Rojas (c. 1465-c.1541). Publicado pela primeira vez em 1499, este livro encontrou imediata ressonância, não só na Espanha mas em toda a Europa, que logo o conheceu em numerosas traduções, como imenso painel de costumes que era, donde desaparecera todo o véu da alegoria medieval e em que o Realismo se impusera na forma possível na época. A singular tragicomédia, conquanto não levada aos palcos contemporâneos — nem as suas dimensões permitiriam pensar em encenação — exerceu forte influência sobre os autores dramáticos espanhóis que se seguiram, pois oferecia a linguagem literária que lhes seria conveniente e uma amostragem da humanidade, sua matéria-prima.

Com os caminhos paradoxalmente facilitados por *La Celestina*, o teatro do Renascimento na Espanha teve características especiais. A divisão entre teatro religioso e teatro profano impôs-se com nitidez durante a grande fase, acrescida a circunstância de serem ambos servidos pelos mesmos dramaturgos. Desta ambivalência escapou o surto independente de peças religiosas da metade do séc.XVI, reunidas no que se denominou *Códice de autos viejos,* que incluem entre os seus autores Jaime Ferruz (*Auto de Caín y Abel*), mas são na maioria anônimas. O teatro religioso culminou com o *auto sacramental*, herdeiro de uma tradição medieval com desníveis na sua documentação, conforme já se viu, mas suficientemente informada na natureza das festas em que se concretizava, como a de Corpus Christi — a principal para aquele gênero e de onde lhe veio o nome. O *auto sacramental* não era, nas suas implicações literárias e de conversão teatral, a única forma que o teatro religioso assumia nos novos tempos. A égloga, tal como a fez Juan del Encina, por vezes modificava a identidade dos seus pastores para levá-los à beira da manjedoura, no drama pastoril (ou pastoral) natalino, ou simplesmente os convertia em figuras do Evangelho. Já o teatro profano, este atingiu um plano de liberdade quase sem precedentes na dramaturgia européia do período, liberdade surpreendentemente estimulada pela vigência das formas religiosas, que foram como que um desafio medieval em pleno Renascimento, a esconjurar os rigores dos cânones humanistas. Pois as normas do drama renascentista italiano tiveram na Espanha do *Siglo de Oro* uma ação de superfície: pouco mais lograram além da divisão em três *jornadas*, cada uma correspondendo a um ato e a uma determinada unidade temporal, ela própria transformada em instrumento específico da técnica da *comedia.*

O teatro humanista encontrou em Jerónimo Bermúdez (c.1530-1599), Cristóbal de Virués (1550-1609) e Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) os seus mais ardentes defensores. Definidas as duas correntes do teatro espanhol — a *comedia* nacional, sempre mais popular e vigorosa, e o menos ponderável teatro de inspiração humanista, de ordem acadêmica — o conflito entre ambas atingiu tamanha intensidade ao ponto de Argensola encaminhar a Felipe II, no último ano do seu reinado, uma representação contra o partido oposto, acusando-o de ação perniciosa e dissolvente dos costumes. Foi de sua autoria, entre outras, a tragédia *Isabel,* escrita entre 1581 e 1585. De Bermúdez: *Nise lastimosa, Nise laureada,* publicadas em 1577. De Virués: *Átila furioso, La cruel Casandra,* impressas em 1609.

A FORMAÇÃO DA "COMEDIA"

Juan del Encina (c.1468-1534) teve a posição de verdadeiro iniciador do teatro espanhol. Sacerdote, permaneceu largo tempo na Itália e escreveu numerosos autos e églogas religiosas e profanas. Foi perante o seu protetor, o Duque de Alba, que em 1492 se apresentou o primeiro espetáculo formal desta fase, com duas *Églogas* de sua autoria. É neste campo de formação que cabe incluir a obra de Gil Vicente, de duplo interesse e importância para a dramaturgia ibérica, válida nas duas línguas em que o seu autor se expressou: o português e o castelhano. Seguiram-se Lucas Fernández (1474-1542), com as suas *Farsas y églogas al modo pastoril y castellano* (publs. 1514) e Bartolomé de Torres Naharro (1480-1530), como Juan del Encina sacerdote, protegido do Papa Leão X e familiarizado com o Humanismo. Autor, entre outras, da *Comedia tinellaria* e da *Soldadesca,* impressas em 1517, Torres Naharro foi o mais antigo teórico da *comedia* espanhola, e nisto mostrou-se original e distanciado do pensamento italiano. Propôs, para o seu tempo, as seguintes categorias de obras dramáticas: "Quanto aos gêneros do drama, dois me parecem suficientes para a nossa língua castelhana, a saber: a *comedia a noticia* e a *comedia a fantasía*". Na primeira devia tratar-se "de uma coisa notória ou vista na realidade"; na segunda, "de coisa fantástica ou fingida, que tenha cor de verdade, ainda que não o seja". De mérito teatral ainda maior, Lope de Rueda (c.1510-1565) passou à literatura dramática vindo do próprio *métier*, como simples ator ambulante que foi. Recebeu a influência da comédia popular italiana, através dos primeiros grupos que visitaram a Espanha. Usou a prosa em suas comédias e entremezes (*Las aceitunas*, publ. 1567, com outras peças) e foi certamente a partir dele que o teatro do *Siglo de Oro* ganhou de todo a autenticidade que lhe foi tão própria. Teórico, além de criador de tragédias e peças de temas nacionais (*La libertad de España por Bernardo del Carpio, Los siete infantes de Lara,* encenadas em Sevilha entre 1579 e 1581, como as suas demais obras), Juan de la Cueva (c.1550-1610) dedicou à arte dramática a última epístola do seu *Exemplar poético,* de 1606.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), o autor do *Quijote,* de acordo com as suas próprias informações, escreveu para o teatro cerca de trinta obras; a que teve em maior estima, *Comedia de la confusa,* não sobreviveu até os nossos dias. Seus entremezes (*El retablo de las maravillas, La cueva de Salamanca* e outros, publs. 1615) são pontos altos do gênero e com *El cerco de Numancia,* escrita por volta de 1583, Cervantes deixou a melhor tragédia espanhola do seu século. Seu pensamento sobre a *comedia* à maneira de Lope de Vega foi, em certa medida, contraditório, apresentando-se eventualmente como defensor da dramaturgia clássica. Já os depoimentos sobre o exercício da profissão teatral, que inseriu em suas obras, são valiosos subsídios para a recomposição e a compreensão do seu tempo. Veja-se, a propósito, o seu prefácio às *Comedias y entremeses,* de 1615, para a célebre descrição do aparato de uma pobre empresa da época.

LOPE DE VEGA E CALDERÓN DE LA BARCA

Os autores já vistos prepararam — ou contornaram — o grande núcleo do teatro espanhol do *Siglo de Oro*, que pode ser dividido em dois ciclos fundamentais, cada um sob a influência dos dois dramaturgos maiores: o de Lope de Vega e o de Calderón de la Barca. Ao primeiro pertenceram Ruiz de Alarcón e Tirso de Molina; ao segundo Rojas Zorrilla e Agustín Moreto. Aos dois ciclos, cujos nomes menores — e contam-se às dezenas — foram aqui omitidos, corresponderam respectivamente uma maior liberdade de tratamento do material e da forma teatral, e, no último, uma busca de melhor sistematização do drama.

Com Lope Felix de Vega Carpio (1562-1635) chegou ao apogeu a grande época do teatro espanhol. Autor de extraordinária capacidade criadora, teria escrito nada menos de 2.200 peças, entre comédias e autos, conforme indicação do seu discípulo e biógrafo Juan Pérez de Montalván. A crítica contemporânea admite como antênticos mais de 700 títulos de comédias e número superior a 450 das comédias hoje existentes, impressas ou em manuscritos, além de quase meia centena de autos. A imensa dramaturgia de Lope de Vega foi assim dividida por Menéndez y Pelayo: 1) comédias religiosas; 2) comédias mitológicas e pastoris; 3) comédias históricas; 4) comédias novelescas; 5) comédias românticas; 6) comédias de costumes; 7) comédias morais.

As primeiras edições das obras de Lope de Vega (numeroso acervo permaneceu em manuscritos) fizeram-se em 25 partes separadas, a primeira impressa em 1604, a última em 1647, sendo que a partir da 21ª já morto estava o autor.

Suas melhores peças são: *Fuenteovejuna* (publ. 1619), *Comendador de Ocaña* (esc. entre 1605-1608), *La estrella de Sevilla* (esc. c. 1615), *El mejor alcalde, el rey* (publ. 1635). Em mais de um aspecto, Lope de Vega foi um verdadeiro precursor de gêneros que só no futuro fixariam a sua imagem, como o teatro social, com *Fuenteovejuna,* e o drama à maneira do séc. XVIII, em *La bella mal casada* (impresso em 1621). Deve-se à sua pena a mais incisiva codificação dos cânones da *comedia,* em *Arte nuevo de hacer comedias,* poema didático concebido em 1609, por solicitação da Academia de Madri. Sobre o Brasil, deixou Lope a peça intitulada *El Brasil restituido,* de brilho menor e de circunstância; foi escrita em 1625 e possivelmente encenada no mesmo ano na Capital espanhola. No final de sua vida, o poeta era reverenciado por toda a Espanha: mais de cem confrades deploraram a sua morte, em poemas escritos em espanhol, latim, francês, português e italiano.

O segundo grande dramaturgo deste século espanhol, Pedro Calderón de la Barca, nasceu em 1600 e faleceu em 1681, tendo escrito quase 120 dramas e comédias, 70 autos e bom número de outros textos dramáticos de denominações diferentes. Das suas comédias as mais conhecidas são *El príncipe constante* (enc. 1629), *El médico de su honra* (publ. 1637), *La vida es sueño* (esc. 1635), *El alcalde de Zalamea* (publ. 1638), tema e título também adotados por Lope de Vega em outra de sua autoria. Entre os *autos sacramentales,* gênero que em suas mãos atingiu a plenitude, devem ser destacados: *El gran teatro del mundo* (enc. 1649) e *La vida es sueño,* de 1673, titulado como a comédia. Calderón representou no teatro espanhol o espírito da Contra-Reforma, a ele levado com uma concepção mística da idéia de pecado e um sentido transcendental da vida humana.

OS DISCÍPULOS

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639) nasceu no México. Ao contrário de grande parte dos seus contemporâneos, deixou uma obra pouco numerosa de vinte e sete dramas, mais rigorosos na forma do que ricos em imaginação. Ainda assim o que produziu foi original, principalmente pelo estudo de caracteres que evoluem sobre um vício ou uma virtude: em *La verdad sospechosa* (publ. 1628), Don Garcia é conduzido a um casamento enganoso, por já não poder distinguir entre a verdade e a mentira que engendrara. Tirso de Molina (1584-1648), pseudônimo do religioso Gabriel Téllez, prolífico escritor de mais de quatrocentas peças, dos menos exigentes na estruturação dramática, teve grande talento para o desenvolvimento das intrigas, como se percebe em *Don Gil de las calzas verdes* (publ. 1635), comédia de equívocos em torno do personagem-título, de extraordinária simpatia. Com *El burlador de Sevilla,* impressa em 1630, deu ingresso à lenda de Don Juan na história do drama.

Ligado a Calderón, de quem sofreu a influência, esteve Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). Mestre da comédia, ofereceu soluções originais para os temas de honra; algumas das que escreveu — esse o caso de *Entre bobos anda el juego* (publ. 1645) — são criações superiores do teatro espanhol. Agustín Moreto y Cavaña (1618-1669), o último dos grandes dramaturgos do período. competiu com Lope de Vega em popularidade e teve como principal habilidade a fixação de tipos. *El desdén con el desdén* (publ. 1654), das suas melhores comédias, é uma transposição do mito de Diana, donde emerge uma bem concebida figura feminina.

Nenhuma descrição do drama nacional do *Siglo de Oro* estaria completa sem uma referência a outros autores que não lograram a altitude dos mestres, mas a despeito disto concorreram para compor uma das épocas mais ricas do teatro em todos os tempos: Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Quiñones de Benavente, Valdivieso e finalmente o valenciano Guillén de Castro (1569-1631), autor de um drama em duas partes sobre o Cid. *Las mocedades del Cid,* impresso em 1618, ultrapassou as fronteiras da Espanha e serviria de fonte a Corneille para a sua versão do tema espanhol.

A VIDA TEATRAL

A primitiva companhia teatral espanhola era composta de reduzido número de figurantes, quase sempre de quatro pessoas. Penetrantes informações, como as deixadas por Cervantes e pelo ator Agustín de Rojas, em sua *Viaje entretenido,* dos primeiros anos do séc. XVII, abrem a cortina sobre uma vida teatral pitoresca e, por outro lado, deixam ver o comediante como objeto da suspeição das autoridades civis e eclesiásticas. Aí se deve divisar a companhia de proporções diminutas e muitas vezes de mínimos recursos, as *farándulas* ou *mogigangas* que às dezenas percorriam o país, demorando-se meses nas cidades maiores, e nas menores e vilarejos fazendo rápidas passagens. Das companhias de vulto, somente entre as que desfrutavam do reconhecimento oficial, havia oito na Espanha, em fins do séc. XVI, e já em 1615 eram doze.

Não afetada pela arquitetura do Renascimento italiano, a casa de espetáculos do *Siglo de Oro*, o *corral*, não passava inicialmente de instalações provisórias em pátios de casas e hospedarias. Em Madri, as apresentações teatrais tornaram-se privilégio de duas irmandades religiosas, a de la Pasión e a de la Dolorosa, responsáveis pelas primeiras acomodações definitivas, o Coral de la Pacheca (1574) e o de la Cruz (1579), surgindo depois o del Príncipe (1582). Carente de profundidade, o palco era relativamente largo, com a altura de cerca de um metro. Acentuada semelhança com o palco inglês do período isabelino decorria da multiplicação do espaço cênico, mediante uma cortina que o dividia ao meio e criava duas áreas de representação. Em casos especiais, a cortina corria e a parte mais recuada do tablado era usada. Além do palco convencional, havia disponível para a ação uma pequena área superior na forma de balcão, chamada *los altos del teatro.*

Os espetáculos eram apresentados nos dias de festa e também normalmente em alguns da semana. As camadas sociais mais favorecidas ocupavam os balcões e janelas das casas em volta do pátio e às mulheres se reservava a *cazuela,* situada no fundo do recinto, ao passo que os espectadores comuns tinham no pátio propriamente dito o seu lugar. Este público do pátio, os *mosqueteros,* composto de artesãos, mercadores e homens de outras profissões, envolvia-se apaixonadamente nos negócios teatrais, decidindo com os seus líderes a sorte das novas peças apresentadas. A vida teatral não se limitava a Madri, estendia-se a Toledo, Sevilha, Valladolid, Córdoba. Valencia produziu bom número de autores, entre os quais Carlos Boyl e Ricardo de Turia.

O teatro religioso, como também o que se fazia na corte, era parte de festividades maiores, opulentas em cenografia e indumentária. Em fins do séc. XVI, passou à responsabilidade de comissões de funcionários e eclesiásticos, que lhe asseguravam maior pompa. Karl Vossler, resumindo informações da época, assim descreve a apresentação de *autos sacramentales:* "Uma vez terminada a procissão, no dia de Corpus Christi, os comediantes atravessavam, em vários carros, de dois a cinco e luxuosamente adornados, as ruas da cidade, e iam deter-se no sítio onde teria lugar a representação. Os carros se agrupavam em volta de um tablado de madeira e formavam junto com este o palco, dividido assim em partes diferentes e muito apropriado para as aparições, transformações, e surpresas de toda ordem. Nas grandes cidades, a ornamentação de tais carruagens chegou a um alto nível, para o que muito deve ter contribuído o exemplo dos carros triunfais e espetaculares italianos, tão freqüentes sobretudo na Florença dos Médicis".

PORTUGAL NO RENASCIMENTO

A vida teatral em Lisboa seguia o modelo espanhol, concentrando-se nos "pátios de comédias", semelhantes aos *corrales* do país vizinho. O mais antigo foi o de Borratém, já existente em 1588, criando-se em seguida o das Arcas, em 1591, e finalmente, em 1619, o das Fangas da Farinha. Foram, a partir de Felipe III, tributários da corporação religiosa do Hospital de Todos os Santos e para eles afluíram as companhias espanholas visitantes, em peregrinação também noutras partes do país já nos tempos de D. Sebastião, que a uma delas deparara em viagem de 1576 ao Algarve (mencionada por Teófilo Braga em *A Escola de Gil Vicente).* Precedendo o teatro para o público em Lisboa, em época mais recuada a corte acolhia as peças de Gil Vicente, em ocasiões como as indicadas pelas rubricas das suas peças.

Gil Vicente (c.1460 - c.1536) pode ser visto como uma daquelas personalidades cruciais da transição da Idade Média para o Renascimento na Europa, e no plano do teatro português como o compendiador da tradição medieval e criador de novas formas. Escreveu cerca de cinqüenta peças, reunidas e publicadas na maior parte pelos seus filhos em 1562, e em 1586 reimpressas, mas já "emendadas" (censuradas) pela Inquisição. O auto, gênero que o consagrou, foi por ele laicizado, da mesma forma que, na Espanha, Juan del Encina afastara a égloga do modelo renascentista à Teócrito e Virgílio. Farsas e comédias figuram também na sua obra, assim como autos religiosos.

Não existem dados suficientes para dele se recriar um nítido perfil. Mas, como autor, ofereceu um quadro minudente da sociedade em que viveu. Na *Exortação da Guerra* (enc. 1513), Gil Vicente aplaudiu a política de expansão do seu país, sem ser isto obstáculo que evitasse, em outras peças, a denúncia da corrupção imperante. No *Auto da Alma* (enc. 1518), surgiu como defensor do Catolicismo tradicional, em outros criticou o clero, imputando-lhe o amor às coisas materiais. Tal acontece na *Trilogia das Barcas* (*Barca do Inferno,* enc. 1516; *Barca do Purgatório,* enc. 1518; *Barca da Glória,* enc. 1519), no *Templo de Apolo* (enc. c. 1526) e no *Auto da Feira* (enc. c. 1528). Perdeu-se o seu *Jubileu d'Amor,* representado em Bruxelas em 1531, nas comemorações da embaixada portuguesa pelo nascimento do príncipe herdeiro, para as quais tinha sido convidado o núncio apostólico na Bélgica (ver Luciana Stegagno Picchio).

No andamento do espetáculo, o núncio se deu conta de que a obra seria uma sátira à Santa Sé, nela se proclamando que "do Papa não vinha senão venda de indulgência", como está escrito na amarga queixa que o prelado encaminhou a Roma. Por óbvias razões, o texto foi vetado pelo Índex. Outras obras de Gil Vicente com as datas das suas encenações: *Velho da Horta* (1512), *Comédia de Rubena* (1521), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Auto de Mofina Mendes* (1534).

A Gil Vicente seguiu-se um corpo de dramaturgos que a ele se assemelharam — ressalvadas as dimensões artísticas — na originalidade da forma e na eleição dos temas e da linguagem populares. Merecem atenção Afonso Álvares, de obscura biografia, que deixou autos sobre vidas de santos ainda representados no Interior de Portugal, Antônio Ribeiro Chiado (? — 1591), cujo *Auto da Natural Invenção* foi representado entre 1545 e 1557, Jerônimo Ribeiro (*O Auto do Físico*), sobre quem há poucas informações, o que ocorre também em relação a Antônio Prestes — o *Auto da Ave-Maria* de Prestes foi impresso, como o de Ribeiro, em 1587. Luís de Camões (c.1524-1580) rendeu tributo ao teatro, para ele escrevendo três autos: *Os Anfitriões*, retorno ao velho tema de Plauto, *Filodemo* (publs. 1587) e *El-Rei Seleuco* (publ. 1645). Como Gil Vicente, não escapou ao emprego do castelhano na sua obra dramática.

Coube a Francisco Sá de Miranda (c. 1481-1558) abrir as portas do teatro português às inovações da estética humanista. As suas comédias *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, editadas em 1559 e 1560, têm a influência, admitida pelo autor, de Plauto e Terêncio. Na mesma direção situou-se Antônio Ferreira (1528-1569), cujas comédias *Bristo* (enc. 1554) e *O Cioso* (publ. bem posteriormente, em 1622) são também profundamente marcadas pelos dois autores latinos, através do Humanismo italiano. A sua tragédia *Castro*, inspirada no grande tema nacional de Inês de Castro, é a obra-prima do Neoclassicismo português. Publicada em 1587, havia sido encenada na Universidade de Coimbra, o grande centro das idéias estéticas humanistas em Portugal, como expresso no frontispício da própria obra. Note-se, ainda, de passagem, que Inês de Castro interessou à tragédia clássica espanhola; sendo o assunto do díptico de Jerônimo Bermúdez *Nise lastimosa* e *Nise laureada*. Depois, em *Reinar después de morir*, Vélez de Guevara dar-lhe-ia novo tratamento dramático, tendo sido Lope de Vega atraído pelo assunto, numa *Inês de Castro* que se perdeu. A mesma orientação clássica foi seguida por outros autores portugueses, como Henrique Aires Vitória, sobre cuja vida escasseiam as informações (*A Vingança de Agamêmnon*, adaptada de Sófocles, publ. 1555), e Jorge Ferreira de Vasconcelos (c. 1515-c. 1585), autor de *Eufrosina* (publ. 1555).

O séc. XVII foi de rigorosa influência espanhola sobre o teatro português, depois da junção do reino com a Espanha, a Inquisição agravando a crise das artes e da literatura no país. O castelhano ampliou o seu campo de influência, afetando profundamente autores como Jacinto Cordeiro, João de Matos Fragoso e outros. A infidelidade idiomática não impediu que o auto tradicional, mais profano que religioso e mais português que castelhano, se mantivesse vivo: cultivaram-no Francisco Rodrigues Lobo e Manuel Coelho Ribeiro. O texto mais importante do século viria a ser *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (1608-1666), cuja vida tumultuada o levou, por certo tempo, a um desterro na Bahia. Esta comédia, escrita entre 1644 e 1646 e publicada em 1665, que antecipou o tema de *Le bourgeois gentilhomme*, de Molière, é nota de destaque na planície do teatro português seiscentista.

Os jesuítas, como fizeram em outras partes da Europa, implantaram também em Portugal o seu teatro, com focos nos colégios de Lisboa, Coimbra e Évora, teatro assinalado pela suntuosidade, em cuja dramaturgia sobressaíram as peças latinas de Luís da Cruz (1543-1604), representadas na segunda metade do século no Colégio das Artes de Coimbra e em outros locais: *Sedecias* (enc. 1570), *Vida-Humana (Vita-humana*, enc. 1571 ou 1572).

NASCE O TEATRO NO BRASIL

A ação jesuítica presidiu também ao nascimento do teatro no Brasil. Tendo aportado a terras brasileiras em 1549, os missionários da Companhia de Jesus trouxeram uma dupla experiência: de um lado o conhecimento do palco que usaram para os seus fins, tanto em Portugal como nos demais países de onde eram originários; do outro, a familiaridade com as formas populares vigentes na Península Ibérica, bem clara na sua dramaturgia e na prática teatral aplicada no Brasil que começava. Das estruturas peculiares a esse manancial, lançaram mão para criar a espécie de teatro conveniente não só ao indígena como ao colono, que também tiveram em mente nas atividades de catequese. Essa dupla direção resultou em textos urdidos ao mesmo tempo no idioma dos nativos, em português e espanhol; na língua dos negros da Angola teriam sido compostos autos (que se perderam), afirma Serafim Leite, o historiador da Companhia de Jesus no Brasil. De José de Anchieta (1534-1597) são os únicos que se conhecem e deles o mais importante é *Na Festa de São Lourenço*, mais rico que os restantes na criação dos personagens e de movimentação mais desenvolta. Encenado inicialmente em Niterói, em 1583, introduz figuras indígenas, elementos da sua mitologia e alusões a ocorrências históricas da colonização. De Anchieta foram, ainda, o *Auto da Pregação Universal*, o primeiro na ordem de composição (1567-1570) e do qual sobrevivem pequenos fragmentos, *Na Vila de Vitória* (encenado em 1586), *Na Visitação de Santa Isabel*, o *Auto da Crisma* e alguns outros textos.

A primeira referência precisa a um espetáculo teatral no Brasil data de 1564, quando um grupo de colonos encenou um *Auto de Santiago*, na aldeia missionária do mesmo nome, em terras da Bahia. Outras, de menor exatidão, aludem a espetáculos profanos furtivamente introduzidos nas igrejas. Existem, embora escassas, informações sobre os que se votaram à arte de representar, nesse seu primeiro momento. Citando o Pe. Simão de Vasconcelos, no relato dos feitos de Anchieta que escreveu, Joel Pontes para isto chama a atenção em seu *Teatro de Anchieta*. Segundo o biógrafo do missionário, referido pelo ensaísta pernambucano, dois feitos milagrosos decorreram da familiaridade com o *Auto da Pregação Universal* (...) "e teriam sido proféticos (no que diz respeito) aos atores, chamados 'figuras', Francisco Dias Machado e Pero Gomes, que estão entre os primeiros citados pelos nomes no Brasil (...). Aquele pecava tanto que 'morreu mal, excomungado e obstinado por muitos anos' (...) e este, depois de viver má vida com mulher, casou e tornou-se exemplar". Machado ignorou os conselhos do auto, Pero

Gomes os aproveitou...

O que se conhece das técnicas de encenação confirma o legado daquele teatro oriundo da Idade Média ibérica sobre o qual Gil Vicente, tanto quanto os primeiros autores espanhóis, construiu as suas obras à luz do Renascimento. Em 1584 apresentou-se na Bahia um auto das Onze Mil Virgens, de autoria desconhecida e já comentado neste trabalho, com os recursos da carreta habitual em Espanha e Portugal. Uma segunda linha de teatro jesuítico, mais impregnada de Classicismo e voltada para a população docente e estudantil dos colégios, firmou-se sobre "comédias", "tragédias" e "tragicomédias", algumas ao que se sabe escritas em latim, para apresentação nas casas de ensino. O espetáculo mais singelo, de via pública, denunciou-se numa passagem do cronista Fernão Cardim, que alude a um "teatro à porta da Misericórdia", no Rio de Janeiro, usando "uma tolda de vela", em 1585.

O TEATRO PROFANO NO SÉCULO XVII

Decresceram, no séc. XVII, as atividades teatrais dos jesuítas, mas não desapareceram inteiramente as referências ao teatro religioso. Na primeira década, a Companhia de Jesus foi instruída pelo visitador Manuel de Lima no sentido de suprimir peças em português, consentindo-se as tragédias em latim nas salas de aula. A limitação não parece ter prevalecido até o fim do século, pois nesse período o Pe. Tomás do Couto, natural do Rio de Janeiro (1561-1639), trazia os seus alunos do Maranhão "exercitados em representar admiravelmente comédias com que surpreendia toda a população", segundo informa João Felipe Betendorf, citado por Serafim Leite. Também naquela parte da Colônia houve, em 1626, a apresentação de diálogos da autoria do Pe. Luís Figueira, ao inaugurar-se a igreja de N. Sa. da Luz. Um drama sobre S. Francisco Xavier foi montado em 1620, no colégio jesuítico da Bahia e em 1668 o mesmo tema revivia no Maranhão, em auto apresentado pelos jesuítas; no ano anterior, uma comédia fora ali representada no convento de N. Sa. das Mercês. Marchando para o final do século, em 1678, a instalação da província franciscana da Imaculada Conceição, separada da Bahia em 1677, comemorou-se com representações teatrais no convento de S. Antônio, do Rio de Janeiro. Em 1688, houve a apresentação de um diálogo na casa jesuítica da Bahia, de acordo com uma carta de Antônio Vieira.

A obra poética de Gregório de Matos e Guerra (c. 1633-c. 1695) revela interessantes aspectos da Bahia do seu tempo: representações em engenhos de açúcar do Recôncavo baiano e em irmandades religiosas de homens de cor, na Capital. Alude o poeta a encenações de comédias na Ilha de Cajaíba, sede de numerosos engenhos, com a participação de pessoas do seu círculo de amizade. Significativa sobre todas essas informações de Gregório é a que dá conta da habitual apresentação de peças pelos "pardos" baianos, na sua Irmandade de N.Sa. do Amparo. A "comédia" que o poeta assistiu e comentou teve como personagem Viriato, o herói português, e foi interpretada de tal modo que se ele "inda agora vivera (...), não pudera imitar quem o imitou". Segundo o poeta, os espetáculos se faziam todos os anos. Esse dado abre caminho para um estudo ainda não começado, o da prática teatral nas corporações religiosas da Colônia.

O teatro somou-se às homenagens prestadas a D. João IV, quando da sua aclamação, uma vez cindidos os reinos ibéricos. No Rio, em abril de 1641, houve comédias como parte das comemorações. No Recife, sob o mesmo pretexto e no mesmo mês, apresentou-se uma obra em francês. A estes espetáculos do mês de abril de 1641, já mencionados pelos historiadores do teatro brasileiro, deve-se acrescentar outro ainda não registrado, o que se fez na Bahia às expensas dos comerciantes locais, conforme as *Atas da Câmara* do período. Prontamente os patrocinadores requereram aos vereadores isenção dos cortejos religiosos, salvo os de Corpus Christi, e naturalmente das suas despesas, "em razão do custo que fizeram com as comédias que se apresentaram nas festas del-Rei Nosso Senhor". É esta a primeira referência a espetáculos teatrais não-religiosos na Bahia seiscentista. Em 1662 outros se teriam realizado para comemorar o casamento de Carlos II da Inglaterra com a infanta portuguesa D. Catarina, como revelam as *Atas da Câmara.*

O séc. XVII viu, pois, o surgimento do teatro como atividade profana no Brasil, inserido em festividades comemorativas, praxe que se intensificaria no seguinte. Os divertimentos públicos de qualidade não-dramática, firmados sobre costumes portugueses, por sua vez iniciadores de formas brasileiras, marcaram o seu aparecimento nas festas então promovidas pela administração colonial. Isto ocorreu no Rio de Janeiro, nas mesmas homenagens de vários dias à aclamação do rei português, complementando as comédias. São mencionados, nos documentos da época, corridas de touros, alardes de mascarados, cavalhadas e simulação de combates.

A nova natureza de que se revestiram os espetáculos é um fato importante e compensa a escassa produção de dramaturgos nascidos no Brasil, de alguns dos quais se tem notícia ou se conhecem obras, sobre todos pairando a incerteza quanto à encenação das peças que escreveram. Em 1682, o carioca Salvador de Mesquita imprimiu em Roma o seu *Sacrificium Jephthe sacrum,* tendo deixado inéditas outras tragédias em latim, em perfeita concordância com as inclinações da dramaturgia jesuítica espalhada pela Europa, na sua idade. Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque (1639-1725) teria escrito três autos sacramentais, que não se sabe terem sido impressos ou encenados. Baiano também, José Borges de Barros (1657-1719) escreveu a comédia *A Constância com Triunfo*, cujo texto não sobreviveu. Impressas em 1704, mas certamente não representadas, foram as duas comédias do poeta Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), amigo de Gregório de Matos e Guerra. Intituladas *Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños y celos*, ambas seguem a tendência dos autores portugueses da época de se manterem servis ao idioma e aos maneirismos literários da Espanha, que não cessou de pronto com a autonomia política devolvida a Lisboa. Será, portanto, Botelho de Oliveira, ainda que por mérito cronológico e da impressão dos textos, o primeiro autor de comédias do Brasil, mas a dramaturgia nada lhe acrescenta à poesia lírica.

Os acontecimentos da Colônia serviram de tema a dois textos dramáticos elaborados na Europa. O mais importante foi *El Brasil restituido*, de Lope de Vega, a que já se fez referência; seus manuscritos, assinados pelo autor em 23 de outubro de 1625, foram estudados por Menéndez y Pelayo. Admite-se que a peça subiu ao palco em Madri, em novembro daquele ano. O segundo comentário dramático sobre a derrota holandesa na Bahia, também em castelhano e intitulado *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos*, é da autoria do português João Antônio Correa. Posterior ao drama de Lope de Vega, nada se sabe sobre a sua encenação e a sua existência foi denunciada pelo mesmo Menéndez y Pelayo: "Não foi Lope (de Vega) o único poeta dramático que tratou o assunto da reconquista do Brasil. Na parte 33 de *Comedias varias* (1670) há uma obra de Juan Antonio Correa (...)". O texto foi traduzido por J. Carlos Lisboa, em 1961.

O Renascimento na Inglaterra

RAÍZES DO TEATRO ISABELINO

Intimamente vinculado às organizações artesanais, o teatro medieval inglês caracterizou-se, em seu período final, pelos festivais cíclicos. Modalidades incipientes de profissionalismo foram instituídas pelas corporações promotoras, para a manutenção dos grupos de atores especializados naqueles papéis anualmente representados, nas peças privativas de cada associação.

Com a interrupção das grandes festas, iniciada na passagem do séc. XVI, e a severa legislação que reprimiu os comediantes, por ato real considerados "rufiões, vagabundos, gente sem estado civil, simples atores e pessoas de sinistras intenções", buscaram-se artifícios que os deixassem a salvo do rigor da lei. O mais eficaz, e utilizado em plena idade isabelina, foi a proteção da nobreza a esses quase-profissionais. Postos a serviço das casas nobres, no desempenho de diferentes ofícios, os atores recebiam a correspondente licença e, no tempo livre de que dispunham, entregavam-se à atividade do seu agrado. A primeira informação em tal sentido, ao que parece, remonta a 1493, quando se registra a existência de um grupo de *"lusores regis"* ("atores do rei"). Seguiu-se o aparecimento de muitos outros, sob idêntico amparo. Futuramente, na colorida e variada vida artística da época, além desses adultos de companhias tais como as dos "homens de Lorde Sussex", "do Conde de Pembroke", dos "criados do Conde de Worcester", ver-se-ia atuar os próprios rapazes coristas da catedral de Saint Paul e da capela real, ainda no reinado de Isabel I guindados à posição de atores.

A moralidade (com este nome ou com o de interlúdio), um dos gêneros mais populares no declínio do teatro da Idade Média, foi objeto de tratamento especial por parte dos autores da fase que precedeu Isabel, já atingidos pelas idéias do Humanismo. Nas peças que produziram, as alegorias morais do passado assumiram feições do Renascimento, não sendo raras as situações dramáticas em que se envolviam a Inteligência e a Ciência, erigidas à categoria de mitos pelos humanistas. Bem representativa desse gênero de transição é a moralidade intitulada *The Interlude of the Four Elements* (de c.1519).

Seu provável autor, o impressor John Rastell, era cunhado de Tomás Morus. Por volta de 1548, registrou-se o aparecimento da primeira crônica histórica *(history)*, forma a desenvolver-se plenamente nas mãos de Marlowe e Shakespeare. *King Johan* — tal o título da obra que forneceu o modelo primitivo para os autores de histórias que viriam depois — foi escrita por John Bale, um dos paladinos da Reforma na Inglaterra.

A SOCIEDADE INGLESA E O HUMANISMO

Assim como na Itália, o drama influenciado pelos clássicos perfez na Inglaterra três etapas bem definidas: em primeiro lugar, foram encenadas comédias latinas em sua forma original; depois levaram-se ao palco essas mesmas obras, já vertidas para o inglês; finalmente, a representação de peças escritas em língua vernácula, no padrão clássico. Uma comédia do último tipo, *Ralph Roister Doister,* da autoria de Nicholas Udall (c. 1505-1556), foi publicada em 1556. À comédia seguiu-se a tragédia, a primeira das quais representada perante a Rainha Isabel, em 1561. Trata-se de *Gorboduc*, escrita por Thomas Norton (1532-1584) e Thomas Sackville (1536-1608), introdutores do verso branco como instrumento de expressão dramática.

O advento do Humanismo na Inglaterra cercou-se de condições especiais, decorrentes do tumultuoso período histórico do qual o país acabava de emergir, castigado por duas sangrentas guerras: a dos Cem Anos (sécs. XIV e XV) e a das Duas Rosas, entre as casas de York e Lancaster (meados do séc. XV). Após o término desta, ocupou o trono a casa de Tudor, à qual pertencia Henrique VIII, que proclamou a autonomia da igreja inglesa. Com a ascensão de Isabel I, a cisão religiosa se aprofundou, declinando a influência dos católicos. Isabel subiu ao trono em 1558 e reinou até 1603, ano de sua morte, sendo sucedida por Jaime I (até 1625) e por Carlos I (1625-1649). Os conflitos latentes nessa época, igualmente marcada pela violência e plena de vitalidade, delineiam-se nos temas de muitos dos seus dramaturgos.

Inspirada no exemplo do Continente, a corte inglesa franqueou-se às novas idéias e logo demonstrou preocupação com o teatro. Cedo, surgiu um novo tipo de espetáculo, denominado *mask* (mascarada), convertido em gênero predileto da nobreza cortesã. A *mask*, de prolongado prestígio e literariamente cultivada, atrairia para si, como desenhista e cenógrafo, o arquiteto Inigo Jones (1573-1652), estudioso da escola italiana, o maior nome que neste campo a Inglaterra produziu. Fora dos limites do palácio, a ação do pensamento italiano foi bem menor. Nem no início, nem no apogeu ou no fim do período, assumiriam maior relevância a "regra das três unidades" e outras convenções neoclássicas, postas de lado no interesse da liberdade temática e formal, que prevaleceria no teatro regular, onde fizeram a sua carreira os autores de real importância.

TEATROS REGULARES. A ARQUITETURA

O primeiro teatro de Londres, hoje conhecido simplesmente como The Theatre, foi fundado em 1576, nas vizinhanças de Shoreditch, subúrbio de Londres, por James Burbage (fal. 1597). A contar daquele ano, nas quatro décadas seguintes, estabeleceram-se na Capital inglesa nada menos de duas dezenas de teatros — entre os quais o Curtain (1577) e o Globe (1599) — fato que não se repetiria em nenhuma outra cidade européia, na mesma ocasião. Embora as casas de espetáculos londrinas não funcionassem sempre ao mesmo tempo, é certo que em algumas oportunidades se fizeram montagens simultâneas em onze teatros "públicos" e "privados", qualificações da época — bastante obscuras — para os teatros regulares. Deve-se notar que, ao falecer Shakespeare, em 1616, em pleno apogeu da vida teatral em Londres, a cidade não contava mais de 200.000 habitantes.

Em certos aspectos, como já se observou, as primitivas instalações teatrais da Inglaterra no reinado de Isabel I assemelhavam-se às da Espanha: o palco desmontável era instalado no pátio de hospedarias *(inns)* e as galerias em redor serviam de lugares de honra. O palco dos chamados teatros públicos, já construídos mas sem cobertura (o Swan, o Globe e outros), conhecido como "palco em avental" *(apron-stage)* graças ao seu desenho, constituía-se de uma plataforma erguida no fundo do recinto e proporcionava quatro áreas de representação, assim denominadas pelos estudiosos do assunto:

1) O *front stage*, proscênio projetado para o interior do auditório e cercado pela assistência por três dos seus lados; 2) o *middle stage*, palco propriamente dito, situado sob uma cobertura de palha ou de telhas, sustentado por colunas e destinado a cenas interiores (quartos, tavernas etc.); 3) o *rear stage*, sob o *upper stage*, para determinadas cenas interiores, inclusive aquelas que requeressem a representação de túmulos; 4) o *upper stage*, balaustrada elevada para a aparição de fantasmas, reis,sentinelas e similares.

Este palco isabelino tem sido considerado *não* só um compromisso resultante da cena múltipla medieval, como também uma decorrência direta do *décor* dos *pageants* ingleses. Outra tese nele vê uma adaptação do palco barroco dos Países Baixos, que servia às atividades artísticas das Câmaras de Retórica. Sobre a disposição do interior dos teatros privados, como o Blackfriars e o Whitefriars, quase nada se sabe. Eram, porém, edifícios quadrangulares e tinham cobertura.

O ATOR E A DRAMATURGIA. SHAKESPEARE

Foi o teatro inglês um dos pioneiros, na Europa, em retirar o ator do anonimato em que havia estado na Idade Média. Um dos mais antigos comediantes de quem se guardou a fama chamava-se Richard Tarleton, morto em 1588. Típico jogral com os sinais de outras eras, Tarleton pode ter sido, assim se pensa, o *"poor Yorick"* do monólogo shakespeariano. Sucedeu-o no prestígio popular William Kemp, cujo nome figurou numa troupe que excursionou até a Dinamarca em 1579, juntamente com os seus colegas George Bryan e Daniel Jones. Entre os trágicos, os de maior projeção foram Edward Alleyn e Richard Burbage, filho de James Burbage. Acredita-se que o estilo de representação de Alleyn (1565 - 1625) era exagerado e que a ele se referem as considerações de Shakespeare sobre a arte de representar contidas no *Hamlet ("out - heroding Herod").* Foi protagonista em *Dr. Faustus*, de Marlowe, e *The Spanish Tragedy*, de Kyd. Richard Burbage (c. 1567 - 1619) criou vários personagens de Shakespeare, notadamente Hamlet, Otelo e Rei Lear.

Incorporando sobrevivências pré-renascentistas e precedida pela fase de transição em que certos gêneros medievais foram reformulados pelas idéias humanistas, conforme antes se viu, a dramaturgia isabelina teve a sua definitiva consolidação nas obras dos chamados "Poetas da Universidade", de cujo rol fizeram parte: Robert Greene, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, John Lyly (c. 1554-1606), autor de *Sappho and Phaon* (publ. 1584); George Peele (1557-1596), hábil manejador do verso (*The Old Wives' Tales*, publ. 1595); Thomas Nashe (1567-1601), de cuja autoria foi a *mask Summer's Last Will and Testament* (esc. 1592); Thomas Lodge (c. 1558-1625), colaborador de Greene (e de outros poetas em outras obras) na feitura de *The Wounds of Civil War*. A esses poetas se deve o estabelecimento de importantes cânones dramáticos do período, como sejam a fusão dos elementos trágicos e cômicos, a rejeição das unidades pseudo-aristotélicas e a admissão de problemas estéticos e sociais peculiares ao teatro isabelino.

Robert Greene (c. 1560-1592), escritor irregular, como muitos dos seus contemporâneos, teve uma existência agitada; de sua autoria um famoso panfleto contra Shakespeare e *Friar Bacon and Friar Bungay*. Thomas Kyd (1558-1594) foi o mais significativo representante da tragédia bombástica. Autor de uma peça de renome, *The Spanish Tragedy* (enc. 1592), teria colaborado em algumas obras de Shakespeare, como *Titus Andronicus*, onde há indícios do seu estilo. Perdeu-se o seu *Hamlet*, tido como o modelo do shakespeariano.

Christopher Marlowe (1564-1593) afirmou-se como o mais importante dramaturgo inglês depois de Shakespeare, embora o seu teatro seja tão imperfeito na estrutura quão brilhante no estilo e na qualidade dos versos brancos. Deve-se mencionar entre as suas peças *The Tragical History of Dr. Faustus* (enc. c. 1588), uma das primeiras versões eruditas da lenda medieval, em suas mãos transformada num espelho dos conflitos do homem, dividido entre as crenças da Idade Média e as incertezas de uma nova era. *The Jew of Malta* (enc. c. 1592) e seu personagem Barabbas cederam o seu desenho ao Shylock de Shakespeare. *Edward II* (enc. 1592) tem posição de relevo entre as suas obras.

Ben Jonson, nascido em 1573 e morto em 1637, diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, colocou-se noutro plano na confrontação com o pensamento clássico: foi o erudito puro do teatro do seu tempo. Aludindo a Shakespeare, escreveu ter sido ele "um homem de pouco latim e menos grego", mas na mesma ode em que fez o reparo rendeu-lhe o mais alto tributo poético do seu tempo, ao chamá-lo de *"sweet swan of Avon"*. De caráter violento, Ben Jonson refletiu em parte da sua obra o próprio temperamento pessoal, como se evidencia em *Every Man out of his Humour* (enc. 1599), caricatura de tudo o que detestava em Londres. *Cynthia's Revels* (enc. 1601) é uma sátira à nobreza; *The Poetaster* (enc. 1601), vigorosa crítica literária. A tragédia *Sejanus* (enc. 1603) e a comédia *Volpone, or the Fox* (enc. 1605), são as suas obras mais importantes.

Com William Shakespeare atinge-se a síntese e o ponto mais alto da sua idade; nasceu em 1564 em Stratford-upon-Avon e morreu em 1616. Sua vida tem sido objeto de fantasiosas hipóteses, algumas das quais alimentadas pela carência de informações biográficas — bem menor, na realidade, do que a que envolve outros autores ingleses e europeus, como Gil Vicente — para concluírem pela simples inexistência do poeta. Seu amor ao teatro deve ter brotado na cidade de origem, que era freqüentada por grupos de atores, mas só em Londres, para onde se transferiu bem jovem, veio a resultar em plena participação na vida teatral, como autor e ator, em aliança com outros profissionais do palco da época, entre os quais James Burbage, criador do primeiro teatro londrino, e depois agregado à companhia do Globe Theatre, a que pertenceu.

Em Londres, ao que parece, dedicou-se inteiramente ao teatro. As indicações inseridas no primeiro fólio das suas obras dão conta de ter sido muito estimado pelos atores com quem conviveu. Várias informações podem ser sobre ele respigadas nos escritos dos seus contemporâneos.

A imagem humana de Shakespeare, no período que antecede Londres, entremostra-se nos fragmentos de dados que dele restam, alguns de discutível solidez. Segundo a tradição, teria nascido a 23 de abril. Filho do luveiro John Shakespeare e de Mary Arden, seu pai teria malbaratado os recursos pessoais ao envolver-se na política local, em decorrência de que o filho foi obrigado a deixar a escola e passou a trabalhar com ele. Em 1582 casou-se com Anne Hathaway, de cuja união houve três descendentes. Premido pelas circunstâncias, partiu para Londres, de onde, aproximadamente em 1910, retornou para Stratford, viajando de forma esporádica à Capital. Seu testamento foi firmado em 26 de março de 1616. Em 23 de abril falecia. Sepultou-se na igreja da sua terra natal.

Shakespeare encarnou todo o espírito do teatro isabelino, em cujos grandes filões se abasteceu: o drama histórico, baseado em acontecimentos da história inglesa; a "tragédia de sangue", perceptível mesmo nos seus dramas mais perfeitos; a temática da Renascença italiana das comédias, assim como o interesse renovado pelas fábulas da Antigüidade Clássica. Personificou, por outro lado, as divergências desse mesmo teatro em relação às linhas do Neoclassicismo ortodoxo, florescente em outros países europeus. Igualmente implantado em seu tempo e a ele superior, tornou-se um dos mais altos poetas trágicos de toda a história, graças à profunda absorção do espírito do Renascimento, naquilo que era a sua essência mesma. Sua obra devolveu ao Homem a sua individualidade total. Na variedade e quantidade de tipos que fixa, essa obra, no conjunto, só encontra equivalente no *Don Quijote*, de Cervantes, produtos ambas de olhos alertas para o Homem redescoberto, da implantação de ambas no tempo do Renascimento.

A obra dramática de Shakespeare, sem dúvida a mais importante do teatro do Renascimento ou dele derivado, pode ser classificada em quatro diferentes categorias:

10 dramas históricos ingleses (*The Life and Death of King John*; *The Tragedy of King Richard II*; *The First Part of King Henry IV*; *The Second Part of King Henry IV*; *The Life of King Henry V*; *The First Part of King Henry VI*, enc. 1592; *The Second Part of King Henry*

VI; *The Third Part of King Henry VI*; *The Tragedy of King Richard III*; *The Famous History of the Life of King Henry VIII)*; 8 dramas da Antigüidade (*Troilus and Cressida*; *Coriolanus*; *Titus Andronicus*, enc. 1594; *Timon of Athens*; *Julius Caesar*, enc. 1599; *Antony and Cleopatra*; *Cymbeline*, enc. ?; *Pericles, Prince of Tyre)*; 5 tragédias (*Romeo and Juliet*; *Othello, the Moor of Venice*, enc. 1604; *Macbeth*, enc. 1610; *Hamlet, Prince of Denmark*; *King Lear*); 14 comédias (*Twelfth-Night, or What You Will*, enc. 1602; *The Two Gentlemen of Verona*; *Measure for Measure*, enc. 1604; *The Merry Wives of Windsor*; *The Tempest*, enc. 1611; *The Comedy of Errors*; *Much Ado about Nothing*; *The Winter's Tale*, enc. 1611; *Love's Labour's Lost*; *A Midsummer-Night's Dream*; *The Merchant of Venice*; *As You Like It*; *The Taming of the Shrew*; *All's Well That Ends Well*).

Está longe de definitiva a cronologia das peças de Shakespeare. Há um comentário a propósito na edição das obras do poeta publicada pela Universidade de Oxford (ver "Bibliografia"). De acordo com essa fonte, só existem referências documentais relativas às estréias indicadas no parágrafo anterior, ainda assim inseguras nas datas que lhe são atribuídas.

O FIM DA GRANDE ÉPOCA

A grande época do teatro inglês, ao marchar para o seu descenso e para o seu fim, gerou ainda um punhado de dramaturgos dignos de nota, alguns dos quais fizeram limite com a obra de Shakespeare, no processo de colaboração que foi habitual em muitos deles. John Fletcher (1579-1625) com ele teria escrito *King Henry VIII* (esc. c. 1611), mas associou-se principalmente a Francis Beaumont (1584-1616), assim concebendo *The Woman Hater*, *The Maid's Tragedy* e outras obras, encenadas na primeira metade do século. Thomas Dekker (1572-1632) deixou boas imagens da Inglaterra do seu tempo, sobretudo em *The Shoemaker's Holiday* (enc. 1599), comédia de captação do elemento social, e neste plano legítima anunciadora de formas futuras. Percepção semelhante teve Thomas Heywood (c. 1570-1641), autor de *The Four Prentices of London* (publ. 1615), peça repleta de simpatia pelas classes pobres. A relação desses dramaturgos não deve omitir Philip Massinger (1583-1640), mestre da estrutura dramática e de sólida erudição (*The Virgin Martyr*, em colaboração com Dekker, enc. 1620), assim como John Ford (1586-1639), de cuja obra o teatro moderno tem revivido com freqüência *'Tis a Pity She's a Whore* (publ. 1633), sombrio estudo sobre o incesto.

Ben Jonson, não obstante o lugar especial que ocupou na dramaturgia inglesa e a sua qualificação como autor, não esteve ausente da pressão do Neoclassicismo que ajudou a minar o terreno do teatro dos reinados de Isabel, Jaime I e Carlos I, e a levá-lo ao fim. Inimigo muito mais poderoso, porém, encontrou ele no triunfo de Cromwell e no Puritanismo que se alastrara, como expressão exacerbada da Reforma. Em 1642, o Parlamento decretou, com rigor, o fechamento de todos os teatros, que só iriam reativar-se dezoito anos depois, com o regresso dos expatriados de Cromwell, reinando Carlos II, o mesmo que daria motivo a festividades com representações dramáticas no Brasil, ao unir-se à infanta portuguesa D. Catarina. Com eles migravam para a Inglaterra as regras neoclássicas francesas, de que se haviam contaminado, sob as luzes de Paris.

A RESTAURAÇÃO

Com a Restauração do trono, novas salas se abriram em Londres, sendo as mais importantes a de Dorset Garden (1671) e a de Drury Lane (reinaugurada em 1674, após incêndio). Um ciclo próprio de drama se iniciou e em muitos dos seus autores, que haviam vivido na França, foram claros os sinais do exílio. Este o caso de William d'Avenant (1606-1668), a quem se havia permitido, mesmo antes do retorno da corte, oferecer a tragédia *The Siege of Rhodes* (enc. 1656), de William Wycherley (1640-1716), autor de *The Country Wife* (enc. 1673), e de George Etheredge (c. 1634-1691), autor de *The Comical Revenge, or Love in a Tub* (enc. c. 1664), hábeis comediógrafos. A tragédia heróica afirmou-se nas mãos de Thomas Otway (1652-1685), que em 1682 escreveu uma obra de perene interesse: *Venice Preserved, or a Plot Discovered*. Ainda deste final de século: John Dryden (1631-1700), autor de *All for Love, or the World Well Lost* (esc. 1678), John Vanbrugh (1664-1726), autor de *The Provok'd Wife*, George Farquhar (1678-1707), autor de *Love and a Bottle* (enc. 1699) e *The Beau's Stratagem* (esc. 1707).

Do numeroso elenco de dramaturgos da Restauração fizeram parte mulheres, que pela primeira vez na Inglaterra escreviam para o palco, como Aphra Behn e Susannah Centlivre, enquanto as atrizes passavam ao primeiro plano: perpetuou-se, entre todos, o nome de Nell Gwynn. Visando os seus dotes pessoais e artísticos, muitas das peças da época foram escritas, e dos seus encantos não escapou Carlos II, de quem foi amante. Viveu entre 1650 e 1687.

O Neoclassicismo Francês

A TRAGÉDIA NEOCLÁSSICA

Quando, em 1548, o Parlamento de Paris, no caso porta-voz singular tanto de católicos como de protestantes, proibiu à Confrérie de la Passion a apresentação de peças religiosas, abriu exceção a *"autres mystères profanes"* que podiam sem encenados, conferindo-lhe, além disso, a tarefa de inspecionar os espetáculos levados à cena na Capital francesa. Estava a Confrérie instalada no Hôtel de Bourgogne, que substituíra a sala do Hôpital de la Trinité e outras que ocupara. Era mais um palco a serviço dos novos gêneros que o Humanismo moldava, encerrado o ciclo medieval, que na França nunca estivera por demais dependente das corporações de misteres, encampado que fora pelas associações de atores.

Enquanto isso ocorria, nos colégios e centros universitários, à medida que se propagavam as idéias do Humanismo, tragédias e comédias eram encenadas, nos originais clássicos ou em traduções francesas. Tanto quanto na literatura, importante papel desempenhou, no teatro desses primeiros momentos do Neoclassicismo, o grupo da Pléiade, campeão do Humanismo na França, e do qual faziam parte, entre outros, Etienne Jodelle, Joachim du Bellay, Rémy Belleau e Ronsard. Jodelle (1532-1573) escreveu a primeira tragédia francesa, *Cléopâtre captive*, representada em 1552.

Como na Itália, a ação dos teóricos acompanhou a dos dramaturgos, primeiro inspirados em Horácio e Donato, depois em Aristóteles, cuja *Poética* só veio a ser conhecida em 1560, após as polêmicas italianas sobre o assunto. A influência de Donato foi clara em Josse Bade e Jacques Peletier du Mans, dois dos exegetas da tragédia. Jules-César Scaliger (1484-1558) publicou em 1561 a sua arte poética, voz inicial em favor das unidades. Jacques Grévin, no *Brief discours* anteposto ao seu *Jules César*, daquele mesmo ano, retomou Aristóteles e Horácio. Por volta de 1562, Jean de la Taille escrevia *Art de la tragédie*, considerado, no gênero, o mais importante documento do século. Nada impediu, todavia, que o primeiro surto neoclássico francês encontrasse um desvio, nas proximidades do fim do século, com Alexandre Hardy e outros autores, bem perto de conduzir o drama à heterodoxia inglesa ou espanhola. O reajuste aconteceu, no século seguinte, com o retorno ao culto das regras e dos escritos supostamente normativos dos gregos e romanos.

Em suas linhas gerais, as tragédias inaugurais do teatro francês foram concebidas nos mesmos moldes das italianas, fundamentando-se no critério das "três unidades" e na rigorosa divisão dos gêneros, conforme a compreensão do tempo. Mas somente cem anos depois, com o incidente de *Le Cid*, de Corneille, e finalmente a publicação de *L'art poétique*, de Boileau, iriam os cânones da tragédia receber a sua rígida e definitiva formulação.

Antes do advento dos grandes mestres — Corneille e Racine — o gênero teve numerosos cultivadores, cabendo mencionar Robert Garnier (1545-1590), cuja obra representou um avanço no estilo, no que diz respeito à qualidade, sobre seus confrades Théodore de Bèze, Antoine de Montchrétien, Jodelle, Grévin — obra em que se destacam *Hippolyte* e *Cornélie* (publs. 1580). Compôs a primeira *tragicomédie, Bradamante* (publ. 1582), gênero que na concepção francesa de então pode ser definido como uma tragédia de desenlace feliz.

Alexandre Hardy (c. 1570-1631) foi o melhor representante da tendência, por assim dizer, autonomista que se seguiu à massa inicial das artes poéticas do Neoclassicismo. Autor de cerca de 600 peças, ofereceu um bom exemplo de insatisfação ante as regras, embora tenha se mantido obediente a algumas das exigências formais. *Poète à gages* do Hôtel de Bourgogne, o seu teatro, mais vivaz que o dos contemporâneos, refletiu as condições técnicas da cena simultânea ainda em uso pela Confrérie de la Passion. *Mariamne* é uma das suas melhores obras, das quais sobrevivem quarenta e uma.

"THÉÂTRE DE LA FOIRE"

Enquanto a inspiração erudita passava a dominar grande parte da cena francesa, outro manancial, o *théâtre de la foire*, mantinha vivo o espírito das farsas medievais. Floresceu essa modalidade por ter ficado fora do virtual monopólio das representações concedido ao Hôtel de Bourgogne, instalando-se nos locais que desde a mais remota Idade Média acolhiam as feiras de Paris. Para elas, sobretudo para a de Saint Germain, confluíram os atores que em grande número, no Interior da França, já tinham tido a sua iniciação de arte nos grandes mistérios medievais, lá ainda vivos e permitidos no começo do século. Além do público que naturalmente buscava as farsas vivazes — mas também peças sérias — ali apresentadas, outro fator de apoio ao "teatro de feira" eram os charlatães que usavam os atores para *réclame* das suas virtudes profissionais e dos seus remédios miraculosos. O de Saint Germain se fortaleceu com a chegada, em 1599, da troupe provinciana de Mathieu Laporte e sua esposa Marie, a primeira mulher a pisar o palco na França.

Esses profissionais do "teatro de feira" perpetuaram os seus nomes: Turlupin, Gros-Guillaume, Guillot-Gorju, Tabarin, aquele cujas farsas e pantomimas ajudavam a vender remédios milagrosos. Com eles se fariam os elencos cômicos do próprio Hôtel Bourgogne; logo apareceria o Théâtre du Marais, o segundo que se criou em Paris. E a sua tradição passaria diretamente para Molière, incorporando-se à sua obra e à sua arte de ator.

O HÔTEL DE BOURGOGNE E OS "JEUX DE PAUME"

A história das casas de espetáculos francesas começou verdadeiramente com o Hôtel de Bourgogne, sobre cuja importância não é demais insistir e em cuja vida se pode estudar a transição do teatro medieval para o Renascimento e para o Neoclassicismo do séc. XVII. Destinada de início à representação de mistérios e dramas sacros, a sala conservou por muito tempo um palco apropriado à cena simultânea e, ao contrário de boa parcela dos teatros regulares ingleses seus contemporâneos, não era circular, mas retangular. O teatro foi levantado no local do antigo castelo dos Duques de Borgonha, daí vindo o seu nome. Era coberto e comportava dois mil espectadores.

Depois de explorá-la diretamente, na década de 70 do séc. XVI, os *confrères de la Passion* imprimiram à casa um rumo diferente, arrendando-a a companhias profissionais. Em 1610 lá se achava instalada a de Valleran Lecomte. A despeito da mudança de relações da *confrérie* com o seu teatro, a velha corporação recusou-se enquanto pôde a perder o domínio sobre ele. Finalmente, em 1676, após uma controvérsia diante da ameaça de pôr-se abaixo o edifício para levantar-se outro ao gosto italiano, os *confrères* desapareceram de todo do palco da história e, com eles, um dos últimos testemunhos institucionais do teatro medieval. Mas o edifício ainda permaneceu de pé, continuando uma existência que a muitos serviu: desde os comediantes das feiras e a *commedia dell'arte*, aos grandes autores trágicos, Corneille e Racine.

Ao contrário de outras Capitais do período, o teatro parisiense fez-se por muito tempo em condições bem modestas. Não havendo outras salas permanentes além do Bourgogne, eram as quadras cobertas de jogo de péla *(jeux de paume)* que socorriam as companhias em trânsito. Em cada temporada essas quadras eram adaptadas com um palco de madeira, galerias e recinto central para espectadores, e depois voltavam à sua verdadeira finalidade. De uma delas surgiu, em 1629, o concorrente do Bourgogne: o Théâtre du Marais. A estas duas salas iria juntar-se, no início da carreira de Molière, a adaptada no palácio Petit-Bourbon.

Progressivamente a influência da cenografia italiana foi-se impondo na França e é de notar que, ao travar-se a polêmica em torno de *Le Cid*, de Corneille, o novo padrão demonstrou ser poderoso aliado das "três unidades". Já o Théâtre du Marais o havia adotado desde a sua fundação.

Vitoriosa, a tragédia neoclássica reduziu a cenografia à sua expressão mais rigorosa, quase sempre à representação de um palácio, ou de pórticos em perspectiva. Na busca do essencial, foi despojando o palco dos seus elementos visuais e plásticos, com irreprimível tendência a transferir para o texto e o ator o eixo do espetáculo.

A RAZÃO E O REI. BOILEAU. O BALÉ

Foi esta uma transposição para os meios do palco das idéias que depois seriam sintetizadas por Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) em *L'art poétique* (publ. 1674) e que fizeram do Neoclassicismo francês um compromisso do pseudo-aristotelismo propagado pela Itália com o pensamento dos filósofos do séc. XVII, em particular Descartes. Em seu poema didático, em mais de um aspecto o vértice ideológico da época, Boileau advogou a supremacia da razão sobre a inspiração, a verdade como expressão do belo e o exame da natureza humana — eterna e imutável — como essência última da verdade.

Mundo em sua aparência ordenado — e com ele a arte, o teatro. Nada estranhável, portanto, que os momentos criadores quase sempre convergissem para a corte autocrática, para seu arbítrio, ou mesmo que ocorressem dentro dela. A Razão convivia com o Rei. Em plena corte nasceu o balé, entendido este como espetáculo em que a ação se expressa pela dança e pela mímica, com acompanhamento musical. É certo que elementos de dança já se haviam incorporado a tipos de espetáculos bem mais antigos, como as mascaradas inglesas da época de Isabel, e na própria França, vindos da Itália dos Médicis. Mas foi o empenho particular de Luís XIV que situou o balé em posição de todo independente, ao fundar a Académie Royale de Danse, em 1661.

O gosto pela nova arte acentuou-se, passando ela a complementar a ópera e o próprio teatro, com a *comédie-ballet* que se criou. Foi daquele mesmo ano a apresentação, nos jardins de Vaux, de *Les fâcheux*, de Molière, comédia que, vista por outro lado, além de explorar os recursos da dança, não passava de uma mordaz sátira aos costumes cortesãos.

CORNEILLE E RACINE

A tragégia neoclássica francesa, síntese e coroamento das doutrinas dramáticas do Renascimento vindas do movimento humanista, atingiu a sua plenitude em Corneille e Racine, e encontraria em Voltaire o último expoente de uma tendência que só iria sucumbir no séc. XVIII. Nas proximidades dos grandes mestres do séc. XVII ficaram as obras — menos lembradas — de outros dramaturgos como Thomas Corneille, irmão do autor de *Le Cid*, Mairet, Quinault, que logo se dedicaria aos libretos de óperas. Por sua vez, Molière projetava a sua sombra sobre as comédias de Scarron, Cyrano de Bergerac, Rotrou. Alguns de real talento, muitos, dos primeiros e dos últimos, cultores de ambas as modalidades. Jean de Rotrou (1609-1650), o mais brilhante de todos (*Le véritable saint Genest*, tragédia, enc. 1649), repetiu a inclinação de Hardy de isentar-se da rigidez das regras.

Mediante a introdução do elemento psicológico e do conflito entre o sentimento e o dever, Pierre Corneille (1606-1684) abriu novos caminhos a essa tragédia francesa que, nos seus primórdios quinhentistas, se distanciara do teatro e se encaminhara para a literatura — uma literatura nem sempre feliz. A carreira de Corneille afirmou-se em definitivo com o êxito de *Le Cid*, súmula daquelas virtudes, mas o seus méritos haviam se tornado evidentes em seis comédias de flagrante originalidade, entre elas *Mélite, La Place Royale* e *L'illusion comique* (encs. c. 1629, 1633, 1636). Esta seqüência teve de permeio a tragicomédia *Clitandre* (enc. 1630) e a tragédia *Médée* (enc. 1635).

Le Cid foi encenada no Théâtre du Marais, estando no papel principal o ator Mondory. Impressa inicialmente como tragicomédia, em edições posteriores à montagem como tragédia, a peça buscara a sua história em *Las mocedades del Cid*, do espanhol Guillén de Castro. A estréia ocorreu entre fins de 1636 e começos de 1637 (há dúvidas quanto à data exata), e no mês de março o Marais ainda lotava a sala com o grande espetáculo. Em Londres, já em 1637, apareceria a tradução inglesa. E em Paris surgia um drama rico em ação e de ardente apelo às emoções, cujo sucesso imediato suscitou ciúmes. Estava aberta a *querelle du Cid*, que se acredita ter sido alimentada pelo próprio Cardeal Richelieu, a instigar à distância os ataques a Corneille. O tema de Espanha, com a qual andava a França em hostilidades pode ter facilitado o caminho à indisposição que a tragédia gerou. Mas na verdade o poeta mesmo, ao divulgar uma epístola (*Excuse à Ariste*, publ. 1637), repleta de auto-elogios, exacerbara os seus rivais latentes. Georges de Scudéry, teatrólogo e irmão da romancista Madeleine de Scudéry, lançou as suas *Observations sur "le Cid"* (1637), de violência fora do comum, onde sustentava:

> *Que le sujet n'en vaut rien du tout,*
> *Qu'il choque les principales règles du poème dramatique,*
> *Qu'il a beaucoup de méchants vers,*
> *Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées.*

Corneille recusou-se a manter polêmica, mas Scudéry apelou para a arbitragem da Académie Française (criada em 1635 por Luís XIII, por inspiração de Richelieu), enquanto a discussão se generalizava. O julgamento acadêmico, sob o título de *Sentiments de l'Académie sur "le Cid"*, cujo texto foi submetido ao cardeal, não deixou de fazer o elogio de Corneille e atenuou as críticas de Scudéry, sem perdoar, contudo, a violação das regras. A *querelle*, com o correr do tempo, ficou com uma pequena apostila à margem de *Le Cid*, reencenada até hoje, somente pela Comédie-française, quase 1.500 vezes, e por todos os títulos um dos grandes poemas do teatro de todos os tempos. O episódio não comprometeu Corneille como dramaturgo, mas o conjunto da sua obra trágica a seguir produzida não escapou às normas estabelecidas, que se fizeram presentes em *Horace* (enc. 1640), *Cinna* (enc. 1641), *Polyeucte* (enc. c. 1641), *Rodogune* (enc. 1644) e demais tragédias.

Corneille ainda viu a ascensão de Jean Racine (1639-1699), aquele que iria definitivamente inserir na tragédia moderna o elemento novo da paixão humana e dar-lhe completa vitalidade psicológica. Os personagens de Racine, nas suas principais obras (*Andromaque*, 1667; *Britannicus*, 1669; *Bérénice*, 1670; *Bajazet*, 1672; *Phèdre*, 1677 — anos das estréias) têm de clássicos apenas a aparência externa e causa admiração que os tenham concebido um homem profundamente marcado pela experiência religiosa, como órfão que foi, recolhido e educado num estabelecimento de tais princípios. O que neles importa é o livre curso das paixões, captadas no seu momento de crise. Daí um sistema dramático rigoroso e puro, clímax da doutrina trágica neoclássica, assim definido por Robert Pignarre: "Uma ação reduzida a uma crise que progride sem outro recurso a não ser as hesitações e os sobressaltos contraditórios da paixão; uma duração de algumas horas; um vestíbulo, lugar quase abstrato; nenhum sangue derramado sob os nossos olhos, nenhuma convulsão física, apenas algumas lágrimas permitidas a Tito, uma postura suplicante a Andrômaca; confidências, monólogos, relatos; nenhum jogo de cena que não implique no discurso; a linguagem é a carne e o sangue da tragédia, toda a sua dignidade, todo o seu luxo; em torno desses tresloucados encerrados em si mesmos, música que emana a essência lírica de um poema cujo lirismo explícito é deliberadamente suprimido, magia que suscita grandes visões da História ou da lenda". Outras obras de Racine: *La thébaïde, ou les frères ennemis*, 1664; *Les plaideurs* (comédia, 1668), *Mithridate* (1673), *Athalie* (1691). Os anos mencionados são os das estréias.

A COMÉDIA COM A ALTITUDE DA TRAGÉDIA

A obra de Molière (1622-1673), pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin, trouxe em si o espírito da farsa francesa, dos autores da Antigüidade Clássica e da *commedia dell'arte*, condensado numa comédia de costumes onde predomina uma visão crítica das camadas superiores da sociedade. Diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, Molière teve uma vivência integral do *métier* que abraçou. Além de autor — e como tal na mais alta hierarquia — foi ator, encenador e produtor. Na aventura juvenil da sua primeira troupe, acredita-se ter insistido em encenar e interpretar tragédias, causa a que se tem atribuído o fracasso desse Illustre-théâtre por ele organizado em 1643, em parceria com a família Béjart, que se apresentou em Ruão e Paris. Nela se envolvera não um moço de baixa extração, mas um desistente do ofício de advogado e de servidor da corte: seu pai, homem abastado, era o tapeceiro do rei. Depois de preso alguns dias pelas dívidas que ficaram da bancarrota de 1645, Molière engajou-se com novos atores e foi percorrer a província; lá amadureceu o seu sentido de profissionalismo e descortinou a sua verdadeira vocação, a de comediógrafo e comediante. Em Lião, de forma bem-sucedida, montou (1655) *L'étourdi, ou les contretemps*, comédia inspirada em fonte italiana.

Foi longa a permanência fora de Paris. Em 1658 Molière regressava à Capital, amparado pelo irmão do rei, daí o título de "*troupe de monsieur*" que o seu grupo recebeu. Logo ao chegar, apresentou perante Luís XIV (ainda aos vinte anos), no palácio do Louvre, a farsa *Le docteur amoureux*, que anunciou a calorosa acolhida, em 1659, de *Les précieuses ridicules*. Cedeu-lhe o rei a sala do Petit-Bourbon. Em 1665 a companhia era a "*troupe du roi*", instalada a sua gente, a partir de 1661, no Palais-Royal, provido de um bem-equipado teatro. Estava Molière na órbita de Sua Majestade, mas um cortesão de olhos mordazes, muitas vezes perigosos.

O casamento (1662) de Molière com Armande Béjart, muito mais jovem do que ele, transformou-o numa réplica das figuras que criava, lançando-o no inferno dos ciúmes imaginários ou justificados. Ao cabo de onze anos de desastroso matrimônio, como desfecho de uma tuberculose pulmonar, a morte tornou-se finalmente o grande ato trágico que Molière tentara escrever e viver em cena. Faleceu depois de ter sofrido um mal-estar em pleno palco, na apresentação de *Le malade imaginaire*, a que se seguiu a hemoptise. Foi-lhe negada sepultura eclesiástica. Graças a pedidos do rei, o arcebispo de Paris relaxou a ordem, com a ressalva de que o féretro devia sair pela noite, o que aconteceu em 21 de fevereiro, quatro dias após o passamento.

Molière escreveu mais de trinta obras, de imediato atendimento no palco: *Sganarelle, ou le cocu imaginaire* (1660), *L'école des maris* (1661), *L'impromptu de Versailles* (1663). Em 1664, *Le Tartuffe* desagradava à rainha-mãe e ao clero; a comédia foi objeto de proibições até 1669. *Le misanthrope*, de 1666, serve-se do seu personagem central, Alceste, para um denso estudo da misantropia, vista como decorrência das falhas morais da humanidade em volta, que muitos críticos consideram a sua obra-prima. 1668 foi a temporada de *Georges Dandin, ou le mari confondu*, e *L'avare*, esta na melhor estirpe da comédia clássica; Molière foi buscar o seu modelo na *Aulularia*, de Plauto. Na parte final da sua existência, ainda vieram algumas das suas melhores criações: *Le bourgeois gentil-homme* (1670), *Les femmes savantes* (1672). Outras das suas demais peças: *Don Juan, ou le festin de Pierre*, *L'amour médecin* (ambas de 1665), *Amphitryon* (1668). Os anos são os das primeiras encenações.

Ocorrido o desaparecimento de Molière, o seu grupo de atores atravessou uma série de vicissitudes e em 1680 Louis XIV determinava juntarem-se com os do Hôtel de Bourgogne e do Théâtre du Marais. Assim nasceu o Théâtre-français, a Comédie-française, durante a Revolução cindida em facções rivais e restaurada em 1803, para subsistir até os dias de hoje.

O Teatro no Século XVIII

A "SENSIBILIDADE". O ATOR

Passo a passo com o avanço da ciência e da técnica e a ampliação do potencial de riqueza acumulado pelas classes médias, o séc. XVIII viu ruir a concepção de vida do Renascimento, seu quadro de idéias e, com elas, as doutrinas dramáticas do Humanismo. Sob a pressão das novas camadas sociais que ascendiam, as monarquias absolutistas, que haviam consolidado nações e unificado povos, sentiram abalados os seus alicerces. Implantado o regime constitucional na Inglaterra, a França recebeu o impacto da renovação e, no fim do século, a Revolução deu forma política às mudanças que alteravam a face da Europa.

A todos os campos do conhecimento e das artes, da filosofia à literatura e ao teatro, estenderam-se as profundas modificações ocorridas na tessitura da sociedade. Impôs-se a consciência individual: os ideais de ostentação e requinte foram sendo suplantados por novos valores. Instalaram-se como mitos a "edificação moral" e a "virtude". Estava preparado, no teatro, o terreno para a deposição dos cânones neoclássicos, em favor de novos tipos de peças, particularmente do "drama" — termo herdado dos escritos aristotélicos e submetido a uma semântica que lhe deu o sentido de "tragédia burguesa" e de "comédia de lágrimas", ambas representativas do tempo.

Reformou-se a ópera que, logo depois de concebida e popularizada, caíra sob o domínio do decorativo. Da parte dos músicos, isto se fez com Rameau e, sobretudo, com Gluck; na parte dos poetas estiveram o veneziano Apostolo Zeno (1668-1750), que se preocupou em escrever "melodramas que não estivessem em guerra com a lógica da arte", e Pietro Trapassi, conhecido como Metastasio (1698-1782), cujas composições literárias foram libretos de muitas óperas do seu século, algumas também encenadas como obras dramáticas. Durante a sua carreira, não faltou quem o tivesse como o maior autor trágico dos seus dias. Voltaire o considerou igual a Racine. *Dido Abandonada (Didone abbandonata), "tragedia per musica"*, abriu-lhe as portas da fama, ao ser encenada em 1724.

O ofício de comediante já não era a mácula dos dias que precederam Isabel da Inglaterra, ou de Cervantes. A magia da *commedia dell'arte* e os favores dispensados ao drama lírico foram abrindo as cortes e salões da Europa à estranha espécie de artistas que faziam do seu corpo e dos seus nervos instrumentos de trabalho e meios de expressão. Século XVIII, século de extraordinário prestígio do ator, de aprimoramento de sua técnica e de sua arte, e da descoberta de novas imagens para a sua profissão. Tendo como matriz a Comédie-française, toda uma escola de interpretação, estimulada pelo exemplo do teatro inglês, que remetia periodicamente os seus melhores artistas ao Continente, reformularia a arte dramática e produziria um grupo de intérpretes de grande nível. Adrienne Lecouvreur (1692-1730) foi uma das figuras maiores, talvez a mais romântica, dessa constelação cujo brilho nem a distância histórica conseguiu apagar. Seus contemporâneos deixaram o testemunho de uma arte fundamentada na sinceridade psicológica, de fato inovadora num panorama cuja tônica era a rigidez das convenções da representação clássica. Ao falecer, o veto ao seu sepultamento em terreno eclesiástico ainda daria margem a grave controvérsia, em que tomou parte Voltaire. Sua tradição foi continuada por duas outras grandes atrizes francesas, Clairon (1723-1803) e Dumesnil (1713-1803).

Na Inglaterra, a reavaliação do comediante se operou sobre sólidas bases artísticas e teve ressonância na Europa e na América. Do grande número de atores e atrizes ingleses do período, cumpre destacar David Garrick (1717-1779), talentoso intérprete shakespeariano, também dramaturgo (*The Clandestine Marriage*, em colab. com George Colman sênior, enc. 1766).

PUNCH, A PANTOMIMA, O "CLOWN" E O CIRCO

Não obstante a rejeição de alguns círculos eruditos — Dryden os chamou de "bobos monstruosos" — os comediantes italianos criaram raízes na Inglaterra, onde Pulcinella se tornou Punch, sob a forma de boneco, graças ao modelo oferecido pelos manipuladores da Itália (possivelmente de marionetes), que afluíram à ilha na segunda metade do séc. XVII, reabertos os teatros por Carlos II, para já encontrar ali uma velha tradição de bonecos de luva. A partir de então, Punch foi ganhando coloração nacional, fazendo depois parceria com Judy, sua mulher e vítima de espancamentos. Punch e Judy, com a complexa história que muitas vezes se esconde nos fenômenos teatrais aparentemente simples, permanecem vivos nas temporadas de festas, sobretudo as do fim do ano — quem não os conhece de mais de um filme britânico ou norte-americano? — portadores de uma herança que se abasteceu em várias fontes, inclusive nos contos infantis.

Ainda na Inglaterra, pelo final do séc. XVII, o Arlequim das comédias improvisadas era representado por intérpretes da terra, não apenas pelos que vinham do Continente. Abria-se o caminho para outra contribuição da Inglaterra, a pantomima. John Rich (c. 1682-1761), famoso Arlequim do século seguinte, fez mais para oferecer nova pátria e nova aparência a essa figura italiana e consolidou a arte da representação sem palavras. Em comentário sobre ela e suas comparsas, e sobre a maneira como se envolveram com a pantomima, escreveu Allardyce Nicoll, em *The Development of the Theatre:* "Então aconteceu uma coisa curiosa. Tornaram-se mudas. Segundo se diz, Rich, que, imitando os atores italianos era um excelente Arlequim, ao descobrir que não podia falar tão bem quanto representava, voltou-se para o espetáculo mudo. Mas, fosse qual fosse a razão, as tradições da *commedia dell'arte* passaram à pantomima, na Inglaterra (...) e o movimento da pantomima, assim começado, estendeu-se pelo séc. XIX. Somente em nossos dias começou a morrer (...)".

Na passagem para o séc. XIX, outro personagem da *commedia* iria ser admitido neste singular sincretismo na arte do espetáculo, assim que Joseph Grimaldi (1778-1837), inglês de família procedente da Itália, transformou Pantaleão em *clown,* via pantomima. Foi para o circo que se encaminhou o *clown,* desgarrada presença de palhaço da dramaturgia isabelina, de imemorial origem.

Da Inglaterra veio muito, também, do circo moderno — há mesmo quem situe nela a sua matriz. Nos primeiros momentos do circo esteve Philip Astley (1742-1814), ao abrir em Londres, em 1770, um Amphitheatre para espetáculos dramáticos e demonstrações de habilidade eqüestre. Em 1780, ele próprio armava outro recinto de melhores condições, o Royal Grove, exportando em seguida a novidade para a Capital francesa.

O RENASCIMENTO DA ALEMANHA

A Alemanha foi conduzida a este século mais pelos seus atores do que pela dramaturgia, depois de um longo período em que o seu teatro deixou de comparecer convincentemente no quadro europeu. O Renascimento, ali iniciado com brilho fora do comum, havia sido interceptado pela Reforma e pela sangrenta Guerra dos Trintas Anos. A isto correspondeu um declínio da arte teatral: nos períodos do Renascimento italiano, francês, inglês ou espanhol, não houve de parte dos alemães uma resposta à altura. Não foram os humanistas que se ausentaram, pois já na passagem do séc. XVI seguidores famosos do pensamento novo, como Johannes Reuchlin (1455-1522), haviam se voltado para a forma teatral. Reuchlin teve publicada em Basiléia, em 1498, a sua peça latina *O Ensino pelo Teatro (Scaenica progymnasmata),* encenada em 1497 e depois conhecida por *Henno,* nome do personagem principal.

As excursões de companhias inglesas, no final do séc. XVI, levaram relativo estímulo ao país, mostrando à sua população algo mais consistente do que as farsas e moralidades das regiões meridionais, o teatro de marionetes, que merecera o aplauso de Lutero, e os dramas encenados nos estabelecimentos de ensino, muitas vezes como simples exercícios lingüísticos. Dois vultos permaneceram solitários após Hans Sachs, ambos herdeiros da tradição da farsa e influenciados pelo teatro inglês: o Duque Heinrich Julius de Brunswick, em 1613 desaparecido, e Jakob Ayrer (c.1543-1605), do qual se publicaria em 1618 o *Opus theatricum.* As imagens da guerra de tal modo criaram raízes que os atores visitantes chegaram a reescrever os textos shakespearianos, imprimindo-lhes maior teor de violência, para atender às inclinações do público. A Lutero, por outro lado, não repugnara o teatro e os seus apóstolos trataram de aliciar autores para o seu partido. Mas a Reforma pretendia fazer do palco um instrumento das suas idéias e elas, com efeito, preencheram as obras dramáticas da época. E dessa revitalização fictícia resultou uma dramaturgia de "polêmica e sermão", como foi depois denominada.

Do mesmo modo que em vários países europeus, também aos territórios de língua alemã os jesuítas fizeram chegar o seu teatro de catequese e de propaganda da Contra-Reforma. A presença do teatro jesuítico começou ali na segunda metade do séc. XVI, difundindo-se da Suíça à Áustria e à Baviera, assim como no Norte. Dos precursores o mais conhecido foi o suíço Jakob Gretser (1562-1625), autor de uma *Comédia de Timão (Comoedia de Timone,* esc. 1584), de alguma intensidade dramática. Mas o seu mérito é inferior ao de Jakob Biedermann (1578-1639), dramaturgo de talento. *Cenodoxus* (enc. 1602, em Augsburgo), por ele escrita, sobressai na qualidade média dessa dramaturgia auxiliar da Companhia de Jesus. A escola alemã de teatro jesuítico chegou até o início do séc. XVIII, tendo até então se caracterizado pelo emprego de meios espetaculares de montagem. Aí se registrou uma reação para o Classicismo, voltada para a simplicidade. No conjunto, a revelação e aplicação das novas técnicas oriundas da Itália foram a grande contribuição do drama jesuítico que, por outro lado, influenciou literariamente alguns autores alemães, como Gryphius.

Credita-se a Andreas Gryphius (1616-1664) a introdução da tragédia na Alemanha, com as cinco obras desta natureza que escreveu, entre as quais *Carlos Stuart, ou a Majestade Assassinada (Carolus Stuardus, oder die ermordete Majestaet,* publ. 1657), acompanhadas de algumas comédias *(Peter Squentz, Horrobilicribrifax,* publs. 1663). As peças de Christian Weise (1642-1708), autor de *Maquiavel Rústico (Baeurischer Machiavellus,* enc. 1679), que vieram depois, pouco acrescentariam à renovação do teatro nacional alemão, já distante, no que diz respeito à originalidade, da era de Hans Sachs e dos dramas medievais que o precederam.

Na segunda metade do séc. XVII, um estudante de Leipzig, Johannes Velten (c. 1640-c.1693), fundava a sua companhia profissional e esse foi um fato de muito maior significação que a dramaturgia até então dominante. Velten indroduziu o repertório francês e espanhol, utilizou as lições da *commedia dell'arte,* com espetáculos calcados em coleções de *scenarii.* Após a sua morte, a companhia passou às mãos da sua esposa Katarina e nesse período o repertório italiano se ampliou.

A boa lição de Velten, intérprete de Molière e de Corneille, foi aproveitada pelo seu discípulo Josef Anton Stranitzky (1676-1726), considerado o fundador do teatro popular vienense. Autor de peças em que apareciam as máscaras italianas, Stranitzky cuidou, porém, de substituir Arlequim pelo mais autêntico Hanswurst, singular figura cômica alemã que emergira das sombras do séc. XVI em seu início, criada talvez por inspiração do *clown* das troupes inglesas visitantes e que às vezes ganhava o nome de Pickelhering. Com Stranitzky o teatro vienense seguiria o bom caminho, por onde avançou também Ferdinand Raimund (1790-1836), que soube fundir a tradição secular do Hanswurst com o gosto romântico e a fantasia do italiano Carlo Gozzi, num espírito que a menção de alguns dos seus títulos logo fará compreender: *A Moça do Reino das Fadas, ou o Lavrador Milionário (Das Maedchen aus der Feenwelt, oder Der Bauer als Millionaer,* enc. 1826), *O Perdulário (Der Verschwender,* enc. 1834). A via da farsa continuou sendo a boa opção do teatro austríaco, quando, amadurecendo o século seguinte, Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) chamou a si a herança deixada por Raimund e produziu novas obras cujo eixo era a fantasia: *Quis Divertir-se Uma Vez (Einen Jux will er sich machen,* enc. 1842), entre outras.

Supriam os atores, como se viu, o que os autores ainda não haviam dado à Alemanha setecentista. Frederika Karoline Neuber (c. 1697-1760) e a sua companhia entroncaram diretamente na tradição de Velten. A ela associou-se Johann Christoph Gottsched (1700-1766), adepto das teorias neoclássicas francesas, que fez do grupo de Neuber o laboratório das suas idéias. Várias tragédias de Paris foram por ele traduzidas e encaminhadas à cena; é de sua autoria *Catão Moribundo (Der sterbende Cato,* enc. 1732). Neuber não concordou em excluir as peças de Hanswurst, tal como sugeria Gottsched, e isso foi motivo de dissensão com o poeta. Karoline Neuber admitiu depois dramas burgueses franceses, de Destouches e Nivelle de la Chaussée. Era o teatro alemão do Aufklaerung que se anunciava.

O TEATRO DOS JESUÍTAS

A par do seu papel na história do teatro dos países de língua alemã e na América, já examinado neste livro, também noutras partes da Europa e do mundo tiveram os jesuítas significativa posição no drama dos sécs. XVI, XVII e XVIII. O Japão e a Índia não foram excluídos dessa atividade complementar da missão de catequese e ensino da Companhia de Jesus. Na Índia, juntamente com a difusão da música e dos folguedos europeus — em detrimento das tradições locais — os padres ibéricos recorreram ao palco para aquele fim, chegando a traduzir para o concani o auto da *Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo,* do sacerdote secular português Francisco Vaz, pela primeira vez impresso em 1559 no idioma da metrópole, onde se tornara muito popular.

Quando, em 1773, Clemente XIV ordenou a extinção da companhia, o teatro jesuítico havia completado um ciclo que, ao se encerrar, atingira extrema complexidade e um nível quase profissional, e que se havia desencadeado em 1551, onze anos após a fundação da companhia por Inácio de Loiola (c. 1491-1556), com a encenação de uma tragédia de autor ainda não identificado, no Collegio Mamertino, de Messina, na Sicília. Em sua fase final, esse teatro da controversa organização religiosa não relutou em utilizar fartamente a música e a dança ao ponto de na França competir com a Académie Royale de Danse, em espetáculos a que compareciam Luís XIV, a flor da nobreza e o então exilado Carlos II da Inglaterra, cujo envolvimento com a arte dramática e seus cultores já se registrou em capítulos anteriores.

O recinto desses espetáculos era o Collège Louis-le-grand, que contava nada menos de três teatros. Protestos contra o que parecia ser um desvio das finalidades da companhia se fizeram ouvir, na França mesma, o que motivou a encenação, em 1726, em Paris, de um espetáculo didático intitulado *L'homme instruit par les spectacles, ou le Théâtre changé en école de vertu,* do Padre Charles Porée.

De início regulamentada por meio de instruções especiais, como a de 1577, que determinou só se apresentassem dramas em latim — norma repetidamente transgredida — a experiência teatral dos jesuítas consagrou-se, com as imagináveis restrições, na *Ratio atque institutio studiorum* de 1586, que a considerou instrumento coadjuvante do ensino das humanidades. A já antiga proibição dos personagens femininos nos textos e nos espetáculos, embora confirmada na revisão da *Ratio* de 1599, foi gradativamente relaxada, decorrência em grande parte dos apelos das Províncias alemãs e austríacas, acontecendo do mesmo modo a liberalização no emprego do vernáculo, não somente nessas Províncias, como também na França, Itália, Espanha, Países Baixos, Polônia e nas Províncias asiáticas e americanas. Na Áustria os espetáculos tenderam, na segunda metade do séc. XVII, para o emprego de mecanismos cênicos cada vez mais requintados, estando o colégio de Viena equipado, a partir de 1658, com numerosos cenários mutáveis, o que se evidencia das indicações da obra *A Piedade Vitoriosa (Pietas victrix),* de Nicolaus Avancinus. Outra prova da influência do teatro jesuítico nos territórios de língua alemã foi a construção da ópera de Munique, inaugurada em 1657, depois da encenação, em 1643, com extraordinário êxito, do drama lírico *Philotea,* nessa cidade germânica, que desde 1560 se acostumara aos espetáculos dos jesuítas.

Documentado em grande número de textos impressos, o drama jesuítico teve um alcance maior do que deixa entrever o acervo de peças que dele resultou, como demonstram os programas de espetáculos, denominados *periochae,* de feitio especial e onde estão anotadas as listas de personagens, os respectivos intérpretes e resumos das obras encenadas.

Além do alemão Jakob Biedermann, do austríaco Nicolaus Avancinus (1612-1686), dos autores portugueses e daqueles que atuaram na América, já mencionados, a dramaturgia jesuítica consigna outros nomes de relativa importância, sendo de destacar: na Itália, Stefano Tuccio (c.1540-1597); na França, Nicolas Caussin (1580-1651); na Inglaterra, Joseph Simon (1594-1671); na Espanha, Pedro de Acevedo, que esteve em plena atividade na segunda metade do séc. XVI. Direta ou indiretamente, os espetáculos dos jesuítas induziram à prática do teatro alguns dos mais importantes dramaturgos, entre os quais Corneille, Maffei, Goldoni, Molière, Lesage e Voltaire, ex-alunos da companhia.

CREPÚSCULO DA TRAGÉDIA. NOVA COMÉDIA

A tragédia começou a perder seu vigor no novo clima social e histórico do séc.XVIII e na França encontrou em François-Marie Arouet, Voltaire (1694-1778), autor de *Zaïre* (enc. 1732), *Mérope* (enc. 1743) e outras obras, o seu último partidário de importância, cuja ação no teatro ultrapassou a sua própria literatura dramática. Graças à sua positiva atuação na vida artística, deveu-se, entre muito mais, o término da praxe de terem os nobres assentos na área do palco. Enquanto isso, na Itália, Francesco Scipione di Maffei (1675-1755) mostrava-se sensível à influência tardia do Neoclassicismo francês (*Merope,* enc. 1713) e Vittorio Alfieri (1749-1803) aparecia como uma das luzes mais intensas do gênero que se extinguia e deixava de ter existência significativa, assim se afirmando em *Saul* e *Mirra,* obras de real valor; nenhuma das suas tragédias teve longa vida no palco, na quase totalidade foram apenas impressas. A rigorosa e frígida *Cato* (enc. 1713), de Joseph Addison (1672-1719), fora o sinal britânico do crepúsculo trágico.

Rumos diferentes tomou a comédia, melhor adaptada às novas circunstâncias. Não mais a comédia à Molière, da qual os sentimentos pouco participavam, mas outra, condizente com o culto da "sensibilidade", e voltada mais atentamente para o exame dos costumes, modo de ser que na realidade o próprio Molière havia começado a explorar. Alain-Réne Lesage (1668-1747), com *Turcaret, ou le financier* (enc. 1709), satirizando a corrupção dos homens de finanças e a degradação da nobreza, ofereceu um dos melhores exemplos da comédia reformada pelo século.

Pierre-Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763), o grande comediógrafo francês, refletiu a vida dos salões. Preocupado com os problemas do amor, num sentido de investigação interior que lembrava Racine, escreveu mais para o coração do que para a razão a brilhante obra da qual a Comédie-française foi a beneficiária e onde avultam *La surprise de l'amour* (enc. 1722) e *Le jeu de l'amour et du hasard* (enc. 1730). Nada mais nada menos que a formulação dramática da tirania dos sentimentos, que não poupava sequer os salões, abrindo caminho para a *comédie larmoyante,* da qual Nivelle de la Chaussée (1692-1754) avançaria as idéias fundamentais: se o drama sério, segundo a orientação crítica vigente, se deixava contaminar de elementos cômicos, a comédia, por sua vez, devia conter graves lições. Em *Le préjugé à la mode* (enc. 1735) tomou como argumento o preconceito, então em voga, segundo o qual todo homem elegante tinha que ser infiel à esposa: um preconceito em exame, num século de preconceitos, na França que marchava para a Revolução.

O DRAMA BURGUÊS. DIDEROT E LESSING

O primeiro "drama" propriamente dito chegou à França vindo da Inglaterra, berço do gênero. Tal drama, *The London Merchant, or the History of George Barnwell* (a história de um jovem que se tornou assassino pelo amor de uma cortesã), de George Lillo (1693-1739), obra de qualidade bem abaixo do excepcional, efetivamente inaceitável para o gosto moderno, dava a fórmula de um novo tipo de teatro, abordando, ainda que a seu modo, temática da época. A lição inglesa se repetiu com uma série de peças no estilo, das quais a que merece mais destaque, depois de *The London Merchant,* será *The Gamester* (enc. 1753), de Edward Moore (1712-1757). A peça de Lillo havia estreado em Londres em 1731.

Denis Diderot (1713-1784), filósofo da Enciclopédia, amigo dos homens de teatro e ele próprio dramaturgo, atento observador do desenvolvimento das coisas inglesas, tornou-se o ideólogo do "drama burguês" na França. Em seus escritos sobre o palco, particularmente os seus artigos para a Enciclopédia, em *De la poésie dramatique, à Monsieur Grimm* (publ. 1758) e *Paradoxe sur le comédien* (publ. post. 1830), concebeu uma tragédia despovoada de personagens clássicos, a serviço do cotidiano, retratando a vida familiar, profissional e social de uma era de profundas mudanças. Em prosa, essa tragédia não mais se voltaria para a abstração, e sim para os fatos particulares, condicionando-se a nova temática e esquemas dessa ordem: o encontro do filho natural com o pai, o conflito entre o marido libertino e a mulher honrada. E principalmente tudo o que se solucionasse a uma luz de otimismo, com o "triunfo da virtude". *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertue* (enc. 1771), *Le père de famille* (enc. 1761) são dois dos dramas escritos pelo filósofo.

A Alemanha do Aufklaerung respondeu ao apelo de Diderot, oferecendo aquele outro pensador e artista criador, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que compartilha com o confrade francês a posição de formulador teórico do teatro do Pós-Classicismo. Com o drama *Minna von Barnhelm,* Lessing deu em cena, em 1767, um vigoroso modelo ao drama burguês; os ensaios de *A Dramaturgia de Hamburgo (Hamburgische Dramaturgie,* publ. 1769) associaram ao equacionamento do drama os interesses culturais do teatro alemão, combatendo a um só tempo o predomínio do Neoclassicismo e a vassalagem do palco do país aos padrões de Paris. Outras obras de Lessing: *Emilia Galotti* (enc. 1772). *Nathan o Sábio (Nathan der Weise,* enc. póst. 1783).

Novamente na França, Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de, 1732-1799) haveria de consolidar o drama "impuro" (sério e cômico ao mesmo tempo), sem que pudesse evitar a sua extraordinária inclinação para a comédia, onde se vê o melhor do seu talento. Interessado nas idéias de Diderot, escreveu uma semitragédia, *Les deux amis* (enc. 1770), fadada ao fracasso. *Le barbier de Séville* (enc. 1775) teve grande êxito, superado mesmo pelo de *Le mariage de Figaro,* um dos maiores sucessos de palco que a história conheceu, ao ser apresentada em 1784.

Em Londres, o irlandês Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), brilhante comediógrafo, atendeu à nova inclinação de levar ao palco o que era contemporâneo, seus conflitos e problemas; *The School for Scandal* (enc. 1777), a melhor peça inglesa do período, levantou a máscara do Tartufo do seu tempo, máscara de virtude, não mais de devoção, como em Molière. A inclinação para a comédia de costumes vinha do começo do século, com William Congreve (1670-1729): de 1700 (enc.) foi a sua peça *The Way of the World.* Ainda mais incisivo, pela veia satírica e busca das fontes populares, provou ser John Gay (1685-1732) em *The Beggar's Opera* (enc. 1728), obra singular que seguia a tendência européia de introdução da música nas formas dramáticas. A tradição cômica inglesa, ajustada aos novos tempos burgueses, teve continuidade em Oliver Goldsmith (1730-1774), que em *She Stoops to Conquer, or The Mistakes of a Night* (enc. 1773) doou à Inglaterra moderna uma peça de repertório, também uma das obras mais populares do seu tempo. Ainda subsidiário da *commedia dell'arte,* na Itália, o gênero cômico do séc. XVIII insurgiu-se contra os *zanni*, já cortesãos, e Carlos Goldoni (1707-1793) restaurou o prestígio da comédia literária *(O Café — La bottega del cafè,* enc. 1750; *A Hospedeira — La locandiera,* enc. 1753), com uma obra variada e numerosa, de temática vivaz, segundo o padrão do teatro de costumes. Logo a *commedia* encontraria um defensor no Conde Carlo Gozzi (1720-1806), adversário de Goldoni. Mas a fantasia e a imaginação é que deram perenidade às suas "fábulas", de que é bom exemplo *Turandot* (enc. 1762), que tem servido a experiências modernas.

O "MELODRAMA"

Nas duas últimas decádas do século, o drama apoderou-se de Paris, o grande centro teatral de então, e operou-se a sua transformação em "melodrama" gênero especial em que a entrada dos principais personagens e as situações de clímax eram sublinhadas com passagens orquestrais; em outros países e épocas, o melodrama, com música ou não, divergiu do parisiense. Saídos da atmosfera pretensamente filosófica do drama burguês e da comédia de lágrimas, o vilão, o galã, a virgem inocente, o filho natural, as cartas roubadas e os recém-nascidos enjeitados fizeram causa comum com os fantasmas, os subterrâneos e castelos do mundo que antecedeu o Romantismo, na aliança que gerou melodrama e fez de Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), autor de *Victor, ou l'enfant de la forêt* (enc. 1798, o pontífice desse teatro de transição. Dele adviriam elementos que, através de Scribe e Sardou, chegariam ao Realismo do séc. XIX. Espalhou-se por toda parte; em Londres criou raízes no Drury Lane, no Covent Garden, onde se representavam, traduzidas ou adaptadas, as peças de Pixérécourt, e ali teve os seus próprios autores: lembre-se Douglas William Jerrold, nascido em 1803 e falecido em 1857 (*Fifteen Years of a Drunkard Life,* enc. 1828). Não era a primeira vez que um drama literário de padrão inferior assumia vulto como teatro puro e simples. E a sua vigência, ao menos no caso da França, foi bem explicada do ponto de vista sociológico e histórico. Segundo Jean Duvignaud (*Le théâtre*), tornou-se o melodrama a modalidade dramática apropriada ao gosto das camadas rurais que, em massa, afluíam a Paris e ocupavam os quarteirões abandonados depois da Revolução, atraídas pela indústria nascente.

Na corrente paralela que convergiu para o Romantismo, como herdeira do drama e do melodrama, e que penetrou profundamente as camadas burguesas dos principais países da Europa, situaram-se as obras alemãs de August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819) e, com menor alcance as do seu compatriota, o ator August Wilhelm Iffland (1759-1814), autor de *Os Caçadores (Die Jaeger,* publ. 1785). Hábil artífice, Kotzebue lançou mão de todas as motivações para atingir as platéias do seu tempo, dando-lhe o alimento do menos contido sentimentalismo *(Os Filhos do Amor — Das Kind der Liebe,* publ. 1791). Não obstante o menosprezo que lhe votaram as elites intelectuais alemãs, Kotzebue conseguiu uma extraordinária popularidade em toda a Europa e nas Américas. Uma das suas peças de maior sucesso, *Misantropia e Arrependimento (Menschenhass und Reue,* enc. 1789) foi traduzida para o português pelo médico e homem de letras Caetano Lopes de Moura, nascido na Bahia em 1780, e falecido em Paris em 1860, e nesta versão, depois impressa na capital francesa em 1841, tornou-se o programa inaugural do Teatro da Praia D. Manuel, do Rio de Janeiro, em 1834. Este espírito do Baixo-Romantismo estará vivo em Paris já avançado o séc. XIX. Em 1863 era ali encenada, com grande êxito de público, *Les mystères de Paris,* adaptação do famoso romance-folhetim de Eugène Suë (1804-1857), por ele preparada com Félix Pyat.

A "FEIRA" VIVE. A ÓPERA CÔMICA

Nem tudo — o *clown* e a marionete já o mostraram — foi sentimento, virtude, reflexão no século. Longe de extinguir-se, a vida das feiras de Paris atingiu maior intensidade nas imediações de 1700, quando as temporadas de espetáculos deixaram de coincidir com as feiras propriamente ditas — a de Saint Germain, na primavera; a de Saint Laurent, em agosto e setembro — e as instalações primitivas foram substituídas por outras permanentes. A crescente afluência de público susceptibilizou a Comédie-française e os comediantes italianos de Paris. Mas estes finalmente se aliaram aos *forains,* como eram conhecidos os grupos das praças públicas, e daí surgiu a ópera cômica. O gênero ganhou inteira forma ao chamar para si o comediógrafo Michel-Jean Sedaine (1719-1797), autor de *Le philosophe sans le savoir* (enc. 1765), como libretista, e ao atrair músicos do porte de Monsigny e Grétry.

As feiras amadureceram também outros gêneros, como a *parade,* peça breve apresentada sobre balcões, principalmente na feira de Saint Germain. Quando um incêndio destruiu as acomodações da grande feira parisiense, em 1756, uma coleção de entrechos de *parades* foi publicada, sob o título de *Théâtre des boulevards.* Após a Revolução, a *parade* ressurgiu no Boulevard du Temple, onde foram construídos pequenos teatros de significativa presença na vida parisiense: o Ambigu-Comique, o Gaîté, o dos Funambules, entre muitos. Para o *boulevard* acorreram, da mesma forma, as marionetes e os acrobatas. Os momentos finais chegaram com a reforma urbana de Haussmann, já vencidos os meados do séc. XIX, assim desaparecendo a última ligação entre o antigo teatro de feira, de raízes na Idade Média, e os tempos modernos.

O TORVELINHO DA REVOLUÇÃO

A Revolução Francesa arrastou atores, dramaturgos e casas de espetáculos ao seu redemoinho. A Comédie-française cindiu-se desde cedo e o ator Talma foi alijado do elenco, parte do qual iria abrigar-se no Théâtre des Variétés Amusantes, que se transformou no Théâtre de la République. A apresentação em 1789 da tragédia *Charles IX,* de Marie-Joseph Chénier (1764-1811), foi a causa da dissidência. No desdobramento da Revolução, o grupo contrário iria para o cárcere e esteve a um passo da guilhotina.

Beneficiado pela suspensão da censura, o teatro de *boulevard* multiplicou as suas casas, mas novas restrições não tardariam a ser decretadas pela Revolução. A dramaturgia do tempo pode ser classificada em duas categorias principais: 1) a tragédia de molde clássico, como as de Chénier, acomodada a intenções políticas; 2) comédias e dramas de temas contemporâneos, à semelhança de *L'ami des lois*, de Jean Louis Laya (1761-1833), encenado em 1793. Como não podia deixar de acontecer, experimentou-se o espetáculo de massas, que assumiu a forma das grandes "festas" revolucionárias, substitutivo para a suntuosidade das aristocráticas ou religiosas. O pintor David organizava-as, para elas concebia cenários e trajes. Cultuava-se a Razão, o Ente Supremo, às vezes o pretexto era o coroamento dos bustos de Rousseau ou Marat. No ideário, naturalmente, a liberdade, a morte dos tiranos, o civismo, os bons costumes, a instrução pública.

Napoleão amou o teatro, mas teve sobre ele idéias muito próprias (sem mencionar o seu *affaire* com Mademoiselle Georges, no futuro a talentosa intérprete de *La tour de Nestle*, de Dumas, pai): "Os comediantes são artigo importante para combater a nostalgia no exército e para começar a mudar os costumes do país". Amava acima de tudo a tragédia; a comédia, mesmo a de Molière, parecia-lhe coisa vulgar. Chegou a alimentar o desejo de ver germinar, com a sua direta assistência, o grande autor trágico do seu régime: as esperanças ora recaíram em Nepomucène Lemercier, ora em certo Bahour-Lormian ou noutro chamado Raynouard. Teve que conformar-se com uma dramaturgia medíocre, pois desse nível ela não se alçou, nem durante a Revolução, nem com o Imperador.

Foi Napoleão quem iniciou a praxe, depois generalizada, de levar grupos de atores aos acampamentos militares, para repouso dos combatentes, e aos territórios ocupados, para deslumbramento dos vencidos e demonstração da cultura das nações dominadoras: por instruções suas, a Comédie-française deslocou-se em 1813 até Dresden e outras cidades estrangeiras.

REVIVE O TEATRO PORTUGUÊS

Reavivaram-se as atividades teatrais em Portugal durante o séc. XVIII, após o século pouco produtivo que o precedeu. Com o declínio da influência espanhola, os novos focos de orientação vieram da França e da Itália. Sob D. João V e D. José, construíram-se teatros em Lisboa, entre os quais o da

Ajuda, o Ópera do Tejo e o S. Carlos. Nessas casas de espetáculos, artistas do canto portugueses apresentaram-se ao lado dos seus mestres italianos e essa ficou sendo a grande época do teatro lírico em Portugal.

No plano do teatro público, nas casas do Bairro Alto, Rua dos Condes e da Graça foram conhecidos — quase sempre adaptados ao gosto nacional — os melodramas de Metastasio, as obras de Goldoni, Maffei, Molière, Racine, Voltaire. Os tipos de espetáculos eram diversificados, neste teatro português do séc. XVIII, onde os "atores são muitas vezes os *bonifrates,* fantoches de cortiça pintada articulados com arames, que na Península correspodem às marionetes triunfantes no resto da Europa", conforme Luciana Stegagno Picchio. "Mais econômicos e manejáveis — acrescenta esta autora — menos perigosos do que seus confrades de carne e osso (pois estamos em pleno regime inquisitorial), os bonifrates portugueses não se limitam a substituir os atores em dramas em que eles seriam suspeitos, mas solicitam também aos autores, inspirando-lhes peças que só mesmo bonecos seriam capazes de representar". Tal como aconteceu ao Judeu, cuja peça de estréia, sua versão do Quixote, foi vivida pelos bonecos no Teatro do Bairro Alto.

Uma dramaturgia portuguesa surgiu, cabendo mencionar os nomes de Nicolau Luís da Silva, diretor do Teatro do Bairro Alto e autor de farsas e entremezes de costumes *(Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes,* publ. 1783) e Leonardo José Pimenta *(A Ambição dos Tartufos Invadida,* publ. 1770). Ao numeroso grupo de autores do tempo juntou-se, com relevo especial, Antônio José da Silva, o Judeu, nascido no Rio de Janeiro em 1705 e garroteado (e após a morte queimado) pela Inquisição, em Lisboa, em 1739; assim o paradoxo histórico português — cantavam-se óperas e queimavam-se seres humanos no Portugal setecentista. A essa vida trágica e precocemente eliminada correspondeu uma obra aberta ao espírito e à linguagem do povo, o que transparece em peças às vezes de temas mitológicos, como *Anfitrião , ou Júpiter e Alcmena* (enc. 1736), outras de fontes diferentes: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (enc 1733), *As Guerras do Alecrim e da Manjerona* (enc. 1737).

Sua obra pertence àquele teatro que rompera definitivamente com os modelos clássicos e acolhera o canto e a música como elementos do espetáculo dramático, bem representado à distância, na Inglaterra, por John Gay, o autor de *The Beggar's Opera.* O exemplo do drama lírico italiano a isto o estimulou, assim como os seus mecanismos inspiraram-lhe a agilidade, o apego quase abusivo das mutações de cena.

A reformulação estética foi tentada pelo grupo de Arcádia Lusitana, fundada em 1756 e paladina — mal-sucedida dentro de si mesma — da restauração do teatro nacional. Entre os autores a ela filiados destacou-se

Pedro Antônio Joaquim Correia Garção (1724-1772), cuja comédia *Teatro Novo*, com o seu personagem do "brasileiro" rico de retorno a Lisboa, foi representada sem êxito em 1766. Teve mais sucesso em 1770, com *Assembléia ou Partida*, quadro de costumes. Manuel de Figueiredo (1725-1801), outro dos árcades, escreveu dramas de temas clássicos *(Édipo,* esc. 1757), voltando-se também para os nacionais em *Viriato* (esc. 1757) e outras obras. Domingos dos Reis Quinta (1728-1780), de humilde origem (era barbeiro), levou uma existência marcada pelo sofrimento, a despeito do considerável prestígio intelectual de que desfrutou. Foi autor de uma nova versão dramática do tema de Inês de Castro (*Castro*, publ. 1766). Também da Arcádia: Cândido Lusitano *(Ulisses em Lisboa)*, Teotônio Gomes de Carvalho *(O Monumento Imortal)*.

Por outro lado, firmava-se o chamado teatro de "cordel", do qual resultou a publicação e encenação de centenas de comédias, farsas e entremezes. Expressão que "nasceu de os cegos ou papelistas (...) exporem (a publicação) à venda pendente num barbante pregado nas paredes ou nas portas", conforme Albino Forjaz de Sampaio (citado em *6 Entremezes de Cordel*. Ver José Daniel Rodrigues da Costa, na "Bibliografia").

Foram numerosos os dramaturgos que assim se tornaram conhecidos e sobre um deles cumpre comentar: José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832), autor de, entre outros títulos, *O Filho Cavaleiro, A Casa de Pasto* e *A Esparrela da Moda*, publicados em folhetos, respectivamente, em 1787, 1784, 1784, e representados no Teatro do Salitre. Em 1797, Rodrigues da Costa imprimia quinze entremezes sob o título de *Teatro Cômico de Pequenas Peças*. Pelo que se sabe, a peça de maior sucesso do teatro de cordel foi a farsa *Manuel Mendes*, de Antônio Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814). Esta dramaturgia, que *grosso modo* englobou quase toda a produção dramática portuguesa do século, salvo a da Arcádia, a ela oposta, criou um campo especial nas adaptações de Metastasio, Maffei, Voltaire e do próprio Antônio José, e nela se comprometeram dezenas de autores.

NO BRASIL, AS PRIMEIRAS CASAS E ELENCOS

No que diz respeito ao Brasil, a segunda metade do séc. XVIII significou o aparecimento das primeiras casas de espetáculos, com a implantação de elencos regulares, e de incipiente, mas já caracterizada, profissionalização. Recebeu também, a Colônia, na época, a primeira visita de companhia européia, a do ator português Antônio José de Paula, que esteve no Rio de Janeiro, retornando a Portugal em 1794. A diversificação que atingiu então o teatro português quis refletir-se no Brasil, ao menos fazendo chegar até o Rio o teatro de bonecos, cedo testemunhado por viajantes estrangeiros.

O início do século viu amiudarem-se os espetáculos teatrais em solenidades públicas, como já vinha acontecendo no anterior. Seis comédias foram encenadas na Bahia em 1729 para celebrar o duplo casamento de príncipes de Portugal e da Espanha, entre as quais *Fineza contra fineza,* de Calderón, e *El desdén con el desdén,* de Moreto. Outro enlace, o de Dona Maria, princesa do Brasil, com o infante de Portugal foi comemorado (1760) em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano — e brilhantemente também em Salvador — com a gente da Justiça financiando a apresentação de uma "ópera da fábula de Anfitrião" pelos alunos da classe do Pe. João Pinheiro de Lemos. É de admitir-se que esta "fábula" não foi senão a peça do mesmo nome de Antônio José da Silva, que teria tido algumas das suas obras encenadas no Brasil do séc. XVIII, inclusive na Casa da Ópera do Padre Ventura, do Rio de Janeiro, destruída em incêndio, em 1769. Em Vila Rica, em Diamantina, em Cuiabá, em Mariana, no Recife, no Rio de Janeiro, no Maranhão, no Pará, e certamente em outros pontos do País, espetáculos públicos semelhantes aconteceram, não somente na primeira parte do século como por todo ele.

Tornaram-se mais freqüentes e melhor definidas as formas populares de representação e de espetáculos, após os primeiros passos ensaiados no século anterior. A mesma fonte que descreve a encenação da "fábula de Anfitrião" no Recôncavo baiano, a *Relação* escrita por Francisco Calmon, da Academia dos Renascidos, e publicada em Lisboa em 1762, proporciona minudentes informações sobre folguedos populares que complementaram a representação teatral, com menção expressa das taieiras e quicumbis, ou cacumbis, assim como de danças relacionadas com as atividades profissionais, enumerando as dos alfaiates, marceneiros e cutileiros. O documento acrescenta uma congada, forma de representação que reaparece em festividades sob o mesmo pretexto celebradas no Rio de Janeiro. A *Narração* escrita pelo Pe. Manuel de Cerqueira Torres sobre as celebrações de 1760 em Salvador descreve danças de marujos, danças da população negra e cigana, além de mencionar comédias encenadas.

Fato de natureza diversa, de significação ainda maior para a instituição do teatro dramático, foi a construção de "casas da ópera" ou "casas da comédia" em várias cidades: Vila Rica, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife. A primeira sala permanente apareceu na Bahia, com a adaptação de um dos recintos do edifício da Câmara, feita em 1729 e desfeita em 1733, para a montagem de comédias. Em 1748 já existia no Rio de Janeiro uma casa da ópera. O teatro de Ouro Preto seria o mais antigo.

O repertório que sustentou os diferentes tipos de teatro no Brasil do séc. XVIII continuou marcado pela dramaturgia espanhola, mas admitiu autores como Metastasio, Molière, Voltaire e Maffei, por força da sua voga em Portugal. É de notar a reincidência do drama religioso no âmbito dos colégios. Isto aconteceu nas décadas iniciais, no Maranhão, onde os jesuítas fizeram representar, em 1731, uma peça intitulada *Concórdia;* no Pará, em 1739, onde se apresentou em latim *Hércules Gálico, Vingador da Religião (Hercules gallicus, religionis vindex),* do Pe. Aleixo de S. Antônio e noutras partes. A documentação existente oferece escassas informações sobre alguns textos de origem portuguesa, como os possíveis de o Judeu, a tragédia *Inês de Castro* e entremezes, um deles intitulado *Saloio Cidadão,* os dois últimos encenados em Cuiabá em 1790.

A produção pernambucana foi numerosa e dela, com o escrúpulo de assinalar as montagens, dá conta o cronista setecentista Domingos de Loreto Couto *(Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco),* que arrolou pelo menos oito autores, com várias obras também em castelhano, caso à parte o músico Luís Álvares Pinto (1719-c. 1789), autor de *Amor Mal-Correspondido* (do qual restam pequenos fragmentos), aparece como um dos primeiros brasileiros — senão o primeiro — a terem peças de sua autoria levadas a palcos regulares. Sua comédia foi apresentada no Recife em 1780, em teatro construído em 1772. "Essa casa existiu até 1850", afirma J. Galante de Sousa.

Os poetas da Inconfidência pisaram vagamente o terreno do teatro. Deles sobrevive apenas *O Parnaso Obsequioso,* de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), texto alegórico de diluído valor, ouvido em Ouro Preto em 1768, no Rio de Janeiro e ao que parece em mais alguns lugares. O poema é uma desmedida louvação ao governador da capitania de Minas Gerais, Conde de Valadares. De Alvarenga Peixoto (c.1743-1793) sabe-se ter escrito um *Enéias no Lácio* e traduzido a tragédia *Merope,* de Maffei.

A história dos elencos profissionais no Brasil começou com o criado no Rio de Janeiro pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, nas derradeiras décadas de 1700, sob a direção do tenente-coronel de milícias Antônio Nascentes Pinto, ele próprio tradutor de peças. No período, contratos foram firmados para a constituição dos elencos das casas da ópera de Porto Alegre e São Paulo. Atores negros tinham acesso à cena (não se sabe se nos conjuntos profissionais), tal como informam as *Cartas Chilenas,* de Tomás Antônio Gonzaga (1774-c.1810), e mais extensamente os comentários, de lavra desconhecida, sobre as peças de Cuiabá, apresentadas em 1790, a que já se fez referência.

Por força dessa permanente presença do negro no palco, que se prolongou até o séc. XIX, foram os próprios ex-escravos brasileiros os criadores do teatro à maneira européia em certas regiões africanas, para onde retornaram já livres. Este é o caso da atual Nigéria. O primeiro elenco regular da cidade de Lagos, denominado Brazilian Dramatic Company, foi fundado em 1880 pelo brasileiro Z. P. Silva, que por longo tempo se manteve à frente do grupo, dedicado ao teatro e à música. A primazia é assegurada por mais de um autor africano, a exemplo de Oyekan Owomoyela, em seu ensaio *Folklore and Yoruba Theatre,* que por sua vez menciona a propósito o trabalho de Lynn Leonard intitulado *The Growth of Entertainments of Non-African Origin in Lagos from 1866-1920* (tese defendida na Universidade de Ibadan, Nigéria, e ali publicada em 1967). Há informações sobre um espetáculo encenado pela Brazilian Dramatic Company, com o patrocínio do cônsul alemão na cidade, Heinrich Bey, a 23 de maio de 1882, em homenagem à Rainha Vitória, ocasião em que o palco "estava decorado com gosto, e as representações consistiram de peças humorísticas, dramáticas e outras, e execuções de violino e violão", segundo relata o escritor nigeriano Michael J. C. Echeruo. Mais significativa ainda é a informação recolhida por Pierre Verger (comunicada verbalmente ao autor deste livro), no jornal *Lagos Times,* de 8 de dezembro de 1880, sobre atividades mais remotas dessa Brazilian Dramatic Company (sempre em inglês, nos documentos a denominação): "Uma representação dramática em homenagem ao aniversário de D. Pedro II, Imperador do Brasil, foi oferecida pela companhia dramática brasileira no Phoenix Hall, na quinta-feira, 2 do corrente, pela noite. O divertimento teve numerosos assistentes e foi animado pela música de uma orquestra". Firmado em fontes nigerianas, comenta outro autor: "Alguns dos membros desta sociedade dramática negra, de nomes adquiridos no Brasil, como da Costa, Campos, Barboza e Silva, deveriam tornar-se figuras de destaque dos meios musicais de Lagos. Infelizmente, o movimento de 'concertos' não durou mais de algumas décadas, pois lhe faltavam raízes fortes e independentes no solo nigeriano" (Fredric M. Litto. *Some Notes on Brazil's Black Theatre).* Informações mais recentes divulgadas por Manuela Carneiro da Cunha (ver seu artigo *Brasileiros Nagôs em Lagos no Século XIX),* dão conta de novos grupos e de novas atividades artísticas dos "brasileiros" repatriados: "Em 1896, a atuação de J. L. Gomes, em *Zebedeu Carrancudo,* encenado no Lagos Cricket Club, arrancava aplausos (*Lagos Standard*, 23, set. 1896), e em 1910, a sociedade Flor do Dia dava uma representação em presença do governador, na qual encenou *Le bourgeois gentil-homme (The Nigerian Times*, 20, dez. 1910)".

Também as formas brasileiras de teatro folclórico foram levadas à África. No Daomé ainda sobrevive a burrinha, anualmente apresentada por uma associação de descendentes. E em Lagos, até data recente, o bumba-meu-boi, fiel ao modelo original, percorria periodicamente as ruas da cidade.

A transferência da família real para o Brasil teve repercussão sobre a vida teatral, do mesmo modo como aconteceu à música e ao drama lírico, estimulados por D. João VI. Em 1813, abria as suas portas, no Rio de Janeiro, o Real Teatro de S. João, iniciativa privada que contou com apoio oficial. Mais de vinte dessas casas foram no período construídas em diversas cidades. Na Bahia, inaugurou-se em 1812 o Real Teatro S. João. A afluência de troupes européias — sobretudo portuguesas — assinalou também o tempo.

O Romantismo e o Realismo

O PRÉ-ROMANTISMO E O "STURM UND DRANG"

Antes de atingir o seu pleno amadurecimento, nos primeiros trinta anos do séc. XIX, o Romantismo anunciou-se na passagem do século, em diferentes países europeus. Dessa fase preliminar, apresenta especial interesse para o teatro o movimento do *Sturm und Drang (Tempestade e Impulso),* primeiro sinal do Romantismo nos países de língua alemã. Recebendo sua denominação do título de uma peça de Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831) dada a público em 1776, o *Sturm und Drang* traduziu a crise espiritual e moral da Alemanha do seu tempo, a revolta contra o Racionalismo, contra os preconceitos e a opressão política.

Esse movimento, de cuja posição espiritual foi o romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, publ. 1774), de Goethe, a mais fiel imagem literária, viria a ser diversamente encarado no futuro; alguns dos seus autores, em particular Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), seriam apontados pelo Expressionismo como dos mais longínquos precursores da corrente, depois de haverem influenciado dramaturgos do Pós-Romantismo, como Georg Buechner. Obras de Lenz: *O Preceptor* (*Der Hofmeister*, de 1774), *Os Soldados* (*Die Soldaten*, de 1776). Em 1828, outro dramaturgo, Johann Ludwig Tieck, fez-se seu editor.

GOETHE E SCHILLER

A inquietação do *Sturm und Drang* envolveu na juventude Goethe e Schiller, os maiores nomes da cultura literária alemã em seu tempo. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nela comprometeu principalmente a sua novelística. Sua primeira peça importante, *Goetz von Berlichingen* (publ.

1773, enc. 1804), cujo herói é um facínora de "nobres sentimentos", encarnou de um lado a imprecisa revolta contra a sociedade peculiar à geração pré-romântica, e do outro apresentou-se como uma ponte para o Romantismo em sua plenitude. A uma parte futura da sua extraordinária obra poética e da sua dramaturgia *(Ifigênia em Táurida — Iphigenie auf Tauris,* enc. 1779, publ. 1787; *Torquato Tasso,* publ. 1790, enc. 1807, entre outras) estaria reservada a denominação de clássica, que a historiografia literária alemã lhe confere, à sua e à de Schiller. O *Fausto,* a obra-prima de Goethe, e uma das mais altas criações da literatura mundial, transcende, nos seus valores literários e filosóficos, a categoria do drama convencional. Sua primeira parte foi publicada em 1808 sob o título de *Faust, eine Tragoedie;* a segunda Goethe concluiu no ano anterior à sua morte e recebeu o subtítulo de *Segunda Parte da Tragédia, em Cinco Atos (Der Tragoedie zweiter Teil, in fuenf Akten).* Pouco ajustada às normas do palco, ainda assim a primeira teve várias encenações durante o séc. XIX; na Alemanha, em Brunswick, vivo o autor (1829) adaptada por Klingemann. A anotarem-se, também, a de Frédéric Lemaître, em Paris em 1828, e a dos grandes atores ingleses Henry Irving e Ellen Terry, em 1885. Goethe esteve durante muito tempo à frente do *Hoftheater* (Teatro da Corte), de Weimar, a serviço do Duque Karl August, seu amigo e protetor.

Itinerário semelhante, embora com ênfase maior no drama, seguiu Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), amigo de Goethe. Sua primeira peça, *Os Bandoleiros (Die Raeuber,* publ. 1781, enc. 1782), manifesta em relação à sociedade os mesmos sentimentos do período inicial do autor do *Fausto.* Obra dos vinte anos do poeta, permaneceu no repertório alemão, dadas as suas virtudes para o palco. *Don Carlos* (publ. 1787), *Maria Stuart* (enc. 1800, publ. 1801), *Wilhelm Tell* (enc. e publ. 1804), e sobretudo a trilogia de Wallenstein, sobre o general da Guerra dos Trinta Anos, deveriam ultrapassar os limites da sua época e as peculiaridades do drama alemão, para incorporarem-se ao patrimônio do teatro mundial. Desse conjunto de peças, *O Acampamento (Das Lager)* foi encenada em 1798, e *Os Piccolomini (Die Piccolomini)* e *A Morte de Wallenstein (Das Wallensteins Tod)* no ano seguinte. Não obstante a sua extensão, que lhes dificulta a transposição para a cena, oferecem momentos superiores de teatro, entre os quais as cenas de massas humanas, que Schiller pela primeira vez introduziu, nelas e em *Wilhelm Tell,* já aí tendo como personagens os camponeses suíços. *Intriga e Amor* (*Kabale und Liebe*, publ. 1784) foi, na sua obra dramática, uma incursão na tragédia doméstica à maneira de Lessing.

"CROMWELL", MANIFESTO DO TEATRO ROMÂNTICO

Conhecidas as idéias do *Sturm und Drang,* através dos escritos de Mme. de Staël (1766-1817), entre os quais *De l'Allemagne* (1ª edição apreendida em 1810), a França acolheu o Romantismo e levou-o à literatura e às artes, depois de ter proporcionado, com o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, o filósofo suíço nascido em 1712 e morto em 1778, uma das primeiras forças deflagradoras do movimento. O teatro viu-se também tocado pelo novo estado de espírito. Shakespeare foi redescoberto, para transformar-se no grande (e muitas vezes incompreendido) modelo de dramaturgo, especialmente quando, na temporada de 1827/28, a companhia inglesa de Kemble revelou aos parisienses, no que tange aos textos, o verdadeiro Shakespeare das tragédias, até então desfigurado pela infidelidade das traduções.

Antes que Victor Hugo desse forma precisa ao pensamento romântico, Stendhal (1783-1842) publicara o seu ensaio *Racine et Shakespeare* (1823), onde via o Romantismo como "a arte de dar aos povos obras literárias que, considerado o estado atual dos costumes e crenças, possam proporcionar-lhes a maior quantidade de prazeres. O Classicismo, em troca, oferece-lhes uma literatura que proporcionava prazer aos seus avós". Algumas obras foram produzidas pelo círculo de escritores reunidos em torno de Stendhal: assim a coletânea *Théâtre de Clara Gazul* (publ. 1825), de Prosper Mérimée (1803-1870).

Influência fundamental na formação do teatro romântico viria a ser o pensamento de August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), principalmente as suas *Preleções sobre a Arte e a Literatura Dramática (Verlesungen ueber dramatische Kunst und Literatur,* publ. 1809-1811), logo conhecidas na França. Pertencente a uma família ilustre na literatura e no teatro alemães do seu tempo, considerado um dos melhores tradutores de Shakespeare em qualquer língua, Schlegel acompanhara de perto os inícios do teatro romântico em seu país e ao Romantismo conceituara como uma aproximação de opostos, na arte e na natureza, princípio que repugnara ao Classicismo. Antecedido pela divulgação das idéias de Schlegel, surgiu com Victor Hugo (1802-1885) o manifesto definitivo do teatro romântico, na forma de prefácio à peça histórica *Cromwell* (enc. 1827), onde foram estabelecidas as linhas básicas do movimento na França, no que diz respeito à arte dramática. Fez, aí, uma crítica frontal da doutrina neoclássica, proclamando um novo teatro que concretizasse a síntese do lírico e do épico, do trágico e do cômico, da poesia e da verdade. O prefácio a *Cromwell* teve suas teorias melhor transpostas para o palco em *Hernani,* em cuja apresentação, em 1830, travou-se a batalha final entre os partidários do Classicismo e do Romantismo. Foi esse o ano que assinalou o triunfo do drama romântico, triunfo que, por sua vez, daria a Victor Hugo as honras de teórico do movimento na França.

Com Alexandre Dumas, pai (1803-1870), o drama romântico deixou-se influenciar pelo melodrama e retomou contacto com o drama burguês do século anterior, conforme demonstram *Henri III et sa court* (enc. 1829), *La tour de Nestle* (enc. 1832). Após o ano decisivo de 1830, essa reaproximação com o drama à Diderot se acentuou e o palco passou a servir de tribuna ao que se pode chamar de "Romantismo social", fase em que voltam a debate as "vítimas da sociedade", como o filho natural (*Antony*, de Dumas, enc. 1831), e o poeta marginalizado (*Chatterton*, de Vigny, enc. 1835).

Na primeira metade do século, Alfred de Musset (1810-1857) afirmou-se como o melhor dramaturgo do Romantismo francês, produzindo aquele segmento do repertório romântico que mais resistiria às platéias do futuro. Foi Musset, entre os seus companheiros, quem melhor soube compreender e aplicar a poesia shakespeariana, o que conseguiu sobretudo em *Lorenzaccio* (publ. 1834, enc. 1896), não obstante o malogro de outras peças marcadamente românticas, como *La nuit vénitienne* (enc. 1830) e *André del Sarto* (enc. 1848). Mas foi na *comédie-proverbe* — desenvolvimento dramático de um provérbio — que Musset atingiu a sua plenitude (*On ne badine pas avec l'amour*, publ. 1834, enc. 1861; *Un caprice*, enc. 1847, entre outras), nelas superando as limitações do Romantismo, a cujos ideais, não obstante, pertencia de corpo e alma. Nas suas obras de menor porte, o poeta provou ser, como investigador do coração humano, o bom continuador de Marivaux.

O MOMENTO ROMÂNTICO NA EUROPA

Entrementes, o drama romântico, acompanhando a marcha do Romantismo em geral, expandira-se por toda a Europa. Silvio Pellico (1789-1854), autor de *Francesca da Rimini* (enc. 1815), e Alessandro Manzoni puseram o palco a serviço do ressurgimento político da Itália, tendo sido Manzoni (1785-1873), com o prefácio de *O Conde de Carmagnola (Il conte di Carmagnola*, publ. 1820), um dos primeiros doutrinadores do teatro romântico. Na Alemanha, a influência das idéias francesas iria resultar noutro momento do Romantismo, após a importante obra marginal de Heinrich von Kleist (1777-1811), de denso sentido trágico em *A Batalha de Armínio (Hermannsch-*

lacht, publ. póst. 1821), impregnada de ardor patriótico, *Pentesiléia (Penthesilea,* publ. 1808), e *O Príncipe de Homburg (Der Prinz von Homburg,* publ. póst. 1821), obra para cujo vigor viria a chamar a atenção, no futuro, a encenação do Théâtre National Populaire (1951), na França, sob a direção de Jean Vilar, com Gérard Philipe no papel principal. Dramaturgia, a de Kleist, intercalada de uma das notas cômicas mais altas da língua alemã, *O Vaso Quebrado (Der zerbrochene Krug),* objeto de uma primeira encenação desastrosa, em 1808, nas mãos de Goethe. Ainda de Kleist: *Catarina de Heilbronn (Das Kaethchen von Heilbronn,* esc. 1808).

Karl Gutzkow (1811-1878), mentor do movimento "A Jovem Alemanha" *(Das junge Deutschland)* no campo do drama, deixou em *Uriel Acosta* (enc. 1846) bom documento daquele Romantismo penetrado de idéias liberais e do seu grupo sairia Georg Buechner (1813-1837), cuja mensagem dramática, contida em *A Morte de Danton (Dantons Tod,* esc. 1835), *Woyzek* (inacabada e publicada em 1879) e *Leonce e Lena (Leonce und Lena,* esc. 1836, publ. 1850), viria a ser melhor entendida pelas gerações seguintes. O séc. XX e as correntes contemporâneas têm-se voltado para Buechner com interesse crescente.

Na Áustria, a dramaturgia plenamente romântica encontrou em Franz Grillparzer (1791-1872) um poeta de nível e um autor de certo vigor em *As Ondas do Mar e do Amor* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, enc. 1838), precedida em 1825 (enc.) de *A Sorte e o Fim do Rei Ottokar (Koenig Ottokars Glueck und Ende).* Encerrava-se assim o ciclo romântico, que se iniciara com Johann Ludwig Tieck (1773-1853), cujas peças sentimentais *(O Imperador Otaviano — Kaiser Octavianus,* de 1804) foram inferiores às suas comédias fantásticas (*Fortunat,* entre outras) e que nas suas diferentes fases arrolou um bom número de autores: Heinrich Heine, Zacharias Werner, Christian Grabbe, Gustav Freytag, Otto Ludwig.

No quadro da época, Friederich Hebbel (1813-1863) oscilou entre o trágico cotidiano em *Maria Magdalena* (enc. 1846), de essência realista, e a exploração dos mitos nacionais na trilogia *Os Nibelungos (Die Nibelungen,* enc. 1861), onde repontou o compromisso romântico.

O Romantismo inglês, noutros campos o mais vigoroso da Europa, não teve no drama força correspondente. Lord Byron (1788-1824) escreveu para o teatro algumas peças em que a ação não flui com facilidade, como *Manfred* (enc. póst. 1834), *Marino Faliero, Doge of Venice* (enc. 1821), *Cain* (publ. 1821). Ainda menos apto ao palco foi o grande poeta lírico John Keats (1795-1821), autor de *Otho the Great* (esc. 1819). Shelley (1792-1822), com *The Cenci* (esc. 1818), legou um drama de maior mérito.

Na Espanha, o Romantismo impôs-se com algum atraso e o seu ponto de afirmação viria a ser a peça *Don Álvaro, o la fuerza del sino,* do Duque de Rivas (1791-1865), encenada em 1835. De curta duração foi o movimento romântico espanhol, no teatro, que a rigor se encerrou com a estréia, em 1849, de *Traidor, inconfeso y mártir,* de José Zorrilla y Moral (1817-1893), o autor de *Don Juan Tenorio* (enc. 1844), peça de indiscutível força dramática. Também levaram o Romantismo aos palcos espanhóis José de Espronceda, Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio García Gutiérrez. Um exame retrospectivo do teatro de Madri até o momento romântico descortina uma paisagem de declínio que começou após a morte de Calderón de la Barca, e as obras de Agustín Moretó e Rojas Zorrilla, ainda com ressonância no Exterior. O Neoclacissismo francês, com as suas regras, iria preencher o vazio que se fez em seguida. De tal modo que, em instante tão tardio como o ano de 1737, quando foi publicada a sua *Poética,* o tratadista e tradutor Ignácio Luzán divulgava e defendia as teorias do já remoto Jean de la Taille. Corneille, Molière e Racine foram vertidos para o espanhol e, em muitas ocasiões, adaptados de maneira pouco feliz. Sobre a planície do séc. XVIII, elevaram-se, como exceções, pela autenticidade nacional das suas obras, Ramón de la Cruz e Leandro Fernández de Moratín. Embora submetido às regras francesas, Moratín (1760-1828) produziu comédias de bom nível, como *La comedia nueva, o El café* (enc. 1792) e *El sí de las niñas,* encenadas já em 1806. Ramón de la Cruz (1731-1794) tornou prestigioso o sainete *(La pradera de San Isidro,* enc. 1766), o gênero mais popular à altura da segunda metade do século.

O "GÊNIO" E O "ASTRO"

O culto romântico do "gênio" literário teve no "astro" a sua equivalência teatral, permanecendo e aprofundando-se no Romantismo a tradição do ator-ídolo que o séc. XVIII criara. François-Joseph Talma (1763-1826) levou-a de um período ao outro, ele que, contrariando o pensamento de Diderot ("as possibilidades de um bom ator repousam na completa ausência de sensibilidade"), concluiu que era da natureza da interpretação combinar "sensibilidade e inteligência". Também na Inglaterra a paixão, apanágio dos novos tempos, contagiou os grandes nomes da arte de representar. De Sarah Siddons (1755-1831) escreveu o crítico inglês William Hazlitt: "A paixão dela emana como de um escrínio". Coleridge faria sobre Edmund Kean (1787-1833) a seguinte observação: "Lia Shakespeare em clarões de relâmpagos".

Com efeito, no que diz respeito ao intérprete, toda uma constelação de perene memória povoou o Romantismo e disseminou epígonos pelo futuro: Marie Dorval (1798-1848), Frédéric Lemaître (1800-1876), Rachel (1820-1858), Gabrielle Réjane (1857-1920), que diria de si mesma: "Eu só compreendo o que sinto, e sinto somente o que compreendo". Além dos ingleses e franceses, ela englobou também os grandes nomes italianos: Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ermete Zacconi. E em nenhum outro tempo caberiam a portuguesa Emília das Neves (1820-1883) e o brasileiro João Caetano.

O último quartel do século romântico, com a profunda revisão de conceitos e valores aí iniciada, deslocando o enfoque para a ação de conjunto e a *mise en scène,* começou a privar o "astro" do território que o Romantismo lhe havia concedido. Não sem resistência, pois já em plena vigência das novas técnicas e tendências artísticas, brilhariam Benoît-Constant Coquelin *aîné* (1841-1909), Eleonora Duse e Sarah Bernhardt (1845-1923), herdeiros de um sistema que se extinguia. Outras formas de arte, como o cinema, empalmariam logo mais a herança.

O que se poderia chamar de a grande "escola italiana", que marcou com a sua presença os palcos do mundo, teve a sua fonte em Gustavo Modena (1803-1861), o mestre de muitos, inclusive de Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori. De início obscuro ator, levado ao exílio na Suíça e na Inglaterra pelas vicissitudes políticas, Modena retornou à Itália em 1843, para reunir em torno de si um punhado de jovens e em pouco tempo empreender a reforma das artes da intepretação e da encenação. Graças a ele e aos seus discípulos, pôde o teatro italiano dispor de excelentes intérpretes para o drama realista que viria.

"VAUDEVILLE" E REALISMO

A *commedia* italiana deixou traços neste século de muitas facetas. Tendo cessado de existir como um todo a comédia improvisada, ainda assim Arlequim manteve-se vivo nas pantomimas inglesas já centenárias. Na França a revivescência se fez no Théâtre des Funambules, instalado no Boulevard du Temple, onde o mímico Jean-Gaspard-Baptiste Deburau (1796-1846) deu vida romântica a Pierrot e fez do pequeno teatro onde se exibia a atração de toda

Paris. De início acrobata, Deburau, com a sua arte sem palavras, depurou os *lazzi* italianos, a tradição das feiras parisienses e a pantomima inglesa, que enfatizava o burlesco, e projetou a sua influência nos grandes mestres modernos, Marcel Marceau em primeiro plano. Mas nesse itinerário futuro a pantomima se bifurcaria: desde os seus primórdios, o circo havia absorvido a pantomima, ou mimodrama, à maneira inglesa; depois pantomima passou a significar toda espécie de peça apresentada no picadeiro, ainda que falada ou cantada, e essa denominação prevaleceu no séc. XIX. Longe de desaparecer com a ascensão do Romantismo, o melodrama, já propagado pela Europa, viveria em Paris até a metade do século, quando a produção do gênero logrou nível sem precedentes. Chegava também ao apogeu o *vaudeville,* matéria-prima de que se valiam as formas ligeiras de teatro musicado. *Vaudeville,* palavra de origem incerta, que Boileau usara para descrever uma balada satírica, poema que, *"conduit par le chant, passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant".* Nas imediações do meio-século, o *vaudeville* já havia criado o seu próprio corpo de personagens, extraídos da nova sociedade, num elenco em que estavam o marido ingênuo, o par romântico, os criados perspicazes, ingredientes desse espetáculo que brindava o público com cançonetas. Scribe, um dos iniciadores do vago Realismo que fez limite com o Romantismo, soube transplantar para as suas peças, multiplicando as figuras, e sobretudo as situações, esta humanidade de estofo leve e sem grandes complicações.

Sobre esta estrutura, e em peças fortemente baseadas na intriga, muitas vezes de temas históricos, Eugène Scribe (1791-1861) ofereceu, pois, à sociedade burguesa a imagem de si mesma que a comédia, em crise após a Revolução, não fora capaz de criar. Surgida no apogeu do movimento romântico, a vasta obra de Scribe, a despeito das suas imperfeições, iria influenciar Ibsen e outros autores, aos quais transmitiria a lição de bem desenvolver o enredo, no que se chamou de "peça bem-feita". Do muito que produziu ainda se recorda *Un verre d'eau* (enc. 1820), *Adrienne Lecouvreur* (em colaboração com Ernest Legouvé, enc. 1849). Experiência que Alexandre Dumas, filho (1824-1895), iria aproveitar como autor dramático, numa carreira que começou em 1852, com a adaptação do seu romance *La dame aux camélias,* e sua encenação, e continuou com *Le demi-monde* (enc. 1855), *La question d'argent* (enc. 1857), *Francillon* (enc. 1887) e outros dramas ditos realistas, em que aos problemas do tempo foram aplicadas as teses "sociais" do dramaturgo e as suas idéias de reforma. Era o Realismo como herdeiro do drama social romântico. Uma visão moralizante da sociedade reservou em seguida a Émile Augier (1820-1889), autor de *Le gendre de M. Poirier* (enc. 1854), posição de relevo nas marchas e contramarchas do drama realista.

Na segunda metade do século, Victorien Sardou (1831-1908) levava ao extremo limite a escola da "peça bem-feita". *Daniel Rochat* (enc. 1880), com o seu herói livre-pensador, dá a medida desse Realismo à Sardou que atendia, antes de mais nada, ao gosto do público e que lhe ofereceu sucessos seguros, como *Madame Sans-Gêne* (enc. 1893), via Réjane, Sarah Bernhardt e outros astros *fin de siècle.* Com Eugène Labiche (1815-1888) a comédia francesa pôde retornar ao campo que lhe era próprio, em seu caso fazendo da farsa instrumento de exame da sociedade burguesa. *Le chapeau de paille d'Italie* (enc. 1851) e outras comédias de Labiche no futuro permaneceriam como parte do repertório vivo. De Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908) viriam comédias ligeiras de extensa carreira internacional, como *Frou-frou* (enc. 1869) e foram de sua autoria libretos de operetas de Offenbach (*Le Brésilien,* enc. 1863; *La vie parisienne,* enc. 1866; *L'a Périchole,* enc. 1868, entre outras). Começava o trabalho em parceria, sistema que se tornou praxe no teatro de *boulevard* francês, até os nossos dias.

Os dois homens que estiveram por trás da corrente realista francesa — Honoré de Balzac e Gustave Flaubert — experimentaram a expressão dramática sem grandes resultados. Balzac (1799-1850) não logrou boa realização em *La marâtre* (enc. 1848) e *Le Faiseur, ou Mercadet* (enc. 1851). O nome de Gustave Flaubert (1821-1880) sobre os cartazes de *Le candidat,* comédia montada em 1874 e de carreira interrompida pelo autor à quarta apresentação, não honrou, como sucesso público, as suas criações no romance.

Muitos dos propósitos perseguidos pelos realistas encravados na idade romântica só viriam a ser atingidos no movimento naturalista com André Antoine, na penúltima década do século. E este, por sua vez, faria ponto principal da sua plataforma o combate às convenções criadas pela comédia de costumes e de intriga, um dos aspectos do momento de transição que foi o Realismo do meio-século.

A "MISE EN SCÈNE". WAGNER. OS MEININGEN

Na encenação, continuou sendo o prefácio de Hugo a *Cromwell* a imagem do teatro romântico, mas já este trazia em si mesmo pressupostos dos métodos realistas, pois foram os próprios românticos os primeiros a buscar a verdade cênica mediante a abundância de detalhes no *décor* e a criar a expressão e a praxe da "cor local", correspondente a esse desejo de realidade.

A montagem do melodrama firmara uma tradição de "veracidade" na cenografia e nos seus elementos, na técnica e na *mise en scène*. Pixérécourt, o seu mestre, dizia ter empregado, em *Robinson Crusoë* (enc. 1805), uma "autêntica" dança do Caribe. Mencione-se que Talma já havia aparecido em cena envergando trajes romanos, conforme na época se concebiam, rompendo assim a deliberada inexatidão da indumentária que vinha do Neoclassicismo.

Dois acontecimentos se produziram na Alemanha, com ampla repercussão européia, tanto na técnica como na filosofia da montagem, na metade final do século: as experiências operísticas de Richard Wagner e a revelação da companhia do Duque de Sachsen-Meiningen, precursora de reformas que levaram diretamente ao teatro moderno. No âmbito do teatro alemão, foram elas precedidas pela atuação de Karl Lebrecht Immermann (1796-1840) à frente do teatro de Duesseldorf, de 1832 a 1837. Dramaturgo e romancista, Immermann transformou esse teatro em centro artístico exemplar, contando para isso com a colaboração de Ludwig Tieck e de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), *poète maudit* de sua geração, autor, entre outras obras, de *Don Juan e Fausto* (*Don Juan und Faust* enc. 1829). Preocupado em fortalecer as atividades teatrais fora das salas de corte, Immermann renovou também os métodos de trabalho do ator, concebendo o seu próprio e prestigiando a ação de conjunto. Dotou o teatro de Duesseldorf de um repertório de clássicos mundiais (encenou Shakespeare e Calderón) e de autores alemães: Goethe, Schiller, Kleist, Tieck, Grabbe e obras de sua autoria. Escreveu, além de outras obras, *Cardenio e Celinde* (*Cardenio und Celinde*, publ. 1826).

Wagner (1813-1883) retomou o antigo desígnio da ópera de unificar as artes, já presente nas suas origens na Camerata Fiorentina. A meta da obra de arte integrada ou total *(Gesammtkunstwerk)* definiu-se a partir de *Tannhaeuser* (enc. 1845) e persistiu até *Parsifal* (enc. 1882), pairando sobre as incursões pessoais do compositor, ou dos seus assistentes, no teatro de Bayreuth, fundado em 1876, em terrenos não especificamente musicais, como o libreto, a arquitetura, a cenografia, a iluminação. Wagner a expôs em *Ópera e Drama (Oper und Drama),* que veio à luz em 1851. Profundamente romântico na eleição dos temas das suas óperas, que buscou no acervo da mitologia germânica, assim como nos princípios que informaram a sua criação, Wagner não conseguiu escapar às limitações nativistas que iriam marcar outros romantismos mais modestos, dentro e fora da Europa. Entre os intuitos e os resultados, houve a absorção tácita, mas denunciada por Friedrich Nietzsche quando desertou do partido do mestre: do Romantismo francês a Hugo e Dumas, pai. A experiência de Wagner terminou sendo relevante, não propriamente nos seus objetivos capitais, mas nos parciais, por onde chegou ao teatro propriamente dito: novas tentativas de abordagem do público e da sua situação no recinto teatral, concepção globalizada da arte da *mise en scène,* função nova da cenografia e da arquitetura teatral.

O apostolado cordial do Duque de Sachsen-Meiningen (1826-1914), menos abrangente nos seus propósitos, atingiu com mais acerto o cerne do teatro. Georg II, artista pintor e soberano do pequeno ducado da Turíngia que lhe deu o título, cuja Capital na época contava alguns milhares de habitantes, em 1870 pôs-se à frente do grupo teatral que veio a ser conhecido como os atores de Meiningen, com a ajuda da esposa, a atriz Helena Franz, e do encenador Ludwig Chronegk (1837-1891). A primeira apresentação dos atores de Meiningen em Berlim, a do *Julius Caesar,* de Shakespeare, em 1874, foi o começo de uma extraordinária carreira que se prolongou pelo fim do século, com excursões nas cidades de língua alemã e na Europa, da Rússia à Inglaterra. Dedicando-se a um repertório que dos clássicos absorvia Schiller e Shakespeare, e dos modernos Ibsen, Tolstoi e outros, a companhia do Duque Georg II renovou a técnica teatral alemã, implantando o trabalho em conjunto dos atores e o jogo de massas de figurantes, meticulosamente trabalhadas nas cenas de multidões. Muito se credita a esse grupo, desde o emprego pioneiro dos refletores elétricos à substituição dos cenários pintados pelos de volume, ao treinamento técnico e à disciplina dos intérpretes. A sua influência, inspiradora do Realismo, atingiu André Antoine e Konstantin Stanislavski, chegando por este caminho ao teatro moderno.

EM PORTUGAL

Em Portugal o Romantismo foi dominado pela grande figura de Almeida Garrett e pelas idéias liberais da revolução de 1820. Ao seu projeto de soerguer o teatro protuguês em novas linhas associou-se a geração romântica e para ele se sensibilizou a própria corte, que em 1836 conferiu ao poeta a missão de organizar e edificar o Teatro Nacional, inaugurado em 1846. A legislação cuidou de outras providências, entre elas a criação do Conservatório Geral de Arte Dramática e a instituição de concursos para a dramaturgia. Foi, por outro lado, uma resposta positiva ao fato de, não obstante a revivescência do outro século, a vida profissional vir se exercendo nas mais precárias condições humanas e materiais. Criado o conservatório, em 1840 já nele estudavam cerca de 200 alunos e o primeiro concurso de peças, julgado em 1839, premiou e consagrou os nomes de Mendes Leal, Inácio Maria Feijó, Antônio da Silva Abranches e Pedro Sousa de Macedo, incorporando-os ao drama romântico.

A carreira de teatrólogo de Almeida Garrett (1799-1854) atingiu o seu ponto culminante com a tragédia *Frei Luís de Sousa,* estreada no Teatro Nacional em 1850, tendo sido sete anos antes montada por amadores. O marco de abertura do Romantismo em Portugal, todavia, foi *Um Auto de Gil Vicente,* por Garrett encenado em 1838 no teatro lisboeta da Rua dos Condes, sob a direção do francês Émile Doux, que levara ao país o repertório romântico de Victor Hugo e Alexandre Dumas, pai (este profissional europeu, depois de prestar em Portugal seus relevantes serviços, transferiu-se para o Brasil, onde teria papel equivalente no movimento romântico e na introdução do Realismo). A dramaturgia que se seguiu a Garrett voltou-se para as peças de reconstituição histórica, a que se dedicaram os premiados no primeiro concurso dramático do conservatório, e das quais não escaparam Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco. A partir da década de 50, o drama português tentou desviar-se desta rota para retomar os temas contemporâneos, através das obras de Ernesto Biester (1829-1880), autor de *Fortuna e Trabalho* (enc. 1862), *Os Operários* (publ. 1865), César de Lacerda (1829-1903), autor de *Mistérios Sociais* (enc. 1857), e outros. Mas as intenções renovadoras não conseguiram superar a influência dominante dos melodramas de Pixérécourt e dos dramas românticos de Hugo que os próprios reformadores absorveram. Duas sátiras ao teatro desse tempo se deveram a Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), com *Fígados de Tigre* (enc. 1857) e ao romancista Camilo Castelo Branco (1825-1890), com *O Morgado de Fafe em Lisboa* (enc. 1860). O Realismo, que se impôs literariamente com a geração de 1870, não produziu resultados maiores; ainda assim, deu esta geração ao teatro português um pesquisador e historiador de nível, na pessoa de Teófilo Braga (1843-1924), responsável por numerosos trabalhos nesse campo (*História do Teatro Português,* publ. 1870-71), cujas imperfeições não comprometeram as suas muitas virtudes. Dois movimentos do começo do séc. XX, o Teatro Livre e o Teatro Moderno, poriam Portugal ao corrente das idéias de André Antoine, vitoriosas em Paris.

UM TEATRO NACIONAL NO BRASIL[1]

O agitado período político que o Brasil viveu antes e após a Independência consolidou o terreno para a criação de um teatro verdadeiramente nacional, que seria obra da primeira geração romântica. Como fato dos mais significativos do quartel inicial do séc. XIX, registrou-se a sensibilização de maiores camadas do público para os espetáculos, não só teatrais, como líricos e de balé, possível graças à construção de bom número de edifícios, à presença de companhias estrangeiras, e à organização de elencos brasileiros estáveis no que concerne ao teatro. Os fatos políticos por mais de uma vez refletiram-se nos recintos teatrais, como bem ilustra o depoimento de Carl Seidler mencionado por Galante de Sousa, sobre o que vira no Rio de Janeiro em 1826: "O teatro imperial tornou-se o teatro de novo drama nacional. Toda gente participava na apresentação, no palco, atrás dos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias; na tola loucura do entusiasmo da hora todos se supunham artistas natos". No repertório, peças políticas de circunstância acrescentaram-se aos dramas europeus de inclinação romântica ou liberal, enquanto surgiam os grupos amadores, com a participação de letrados e estudantes.

Três nomes da primeira geração romântica contribuíram decisivamente para imprimir feições nacionais a este Romantismo brasileiro: Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Martins Pena e João Caetano. Costuma-se estabelecer como data inaugural desta fase o ano de 1838, o da apresentação da tragédia *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição,* do primeiros daqueles dois autores, protagonizado por João Caetano, a 13 de março, no Teatro Constitucional Fluminense. Alguns historiadores do teatro brasileiro, porém, insistem em atribuir a primazia, no movimento romântico, aos dramas de Luís Antônio Burgain (1812-1877), dois dos quais, *A Órfã, ou a Última Assembléia dos Condes Livres* (publ. 1845) e *Glória e Infortúnio, ou a Morte de Camões* (publ. 1841), haviam sido encenados no teatro de João Caetano em 1837. Foi abundante a obra dramática desse autor nascido na França e desde cedo radicado no Rio de Janeiro, somando quase uma vintena de trabalhos impressos.

1838 assinalou também a estréia de *O Juiz de Paz da Roça,* de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), acontecimento de importância ainda maior, como ponto de partida de uma dramaturgia efetivamente voltada para a sociedade brasileira. A imagem do País e o modo-de-ser da sua gente cedo foram recriados em linguagem dramática, nas peças que escreveu este formulador da comédia brasileira de costumes. Seu teatro, pela excepcionalidade nos quadros da época, vem induzindo a crítica a compará-lo ao romance *Memórias de um Sargento de Milícias,* de Manuel Antônio de Almeida, ambos precursores na afinidade com o nacional e o popular. Este o motivo do interesse que segue despertando em todos os públicos, seja o das grandes cidades, seja o das pequenas. Não se exaure nos exames iniciais o que as páginas de

Martins Pena contêm de observações sobre os costumes populares, colhidas num momento crucial da sua formação.

Órfão de pai e mãe já aos dez anos, a carreira que se previa para Martins Pena era a do comércio. Logo, porém, aproximou-se do serviço diplomático e em 1848 passou a adido junto à legação brasileira em Londres, cargo que desempenhou por pouco tempo. Em novembro de 1848, enfermo de tuberculose, embarcou para o Brasil. Faleceu a bordo do navio em que viajava, em Lisboa, de onde o seus restos mortais seriam transportados para o Rio em 1850. Foi um dos membros fundadores do Conservatório Dramático.

A edição crítica de Darcy Damasceno arrola as seguintes obras de Martins Pena, excluída, aqui, a já mencionada: *Um Sertanejo na Corte* (esc. entre 1833 e 1837), *Fernando ou o Cinto Acusador* (drama, esc. c. 1837), *D. João de Lira ou o Repto* (drama, esc. 1838), *A Família e a Festa da Roça* (enc. 1840), *D. Leonor Teles* (drama, esc. 1839), *Itaminda ou o Guerreiro de Tupã* (drama, esc. c. 1839), *Vitiza ou o Nero de Espanha* (drama, enc. 1841), *Os Dous ou o Inglês Maquinista* (enc. 1845), *O Judas em Sábado de Aleluia* (enc. 1844), *Os Irmãos das Almas* (enc. 1844), *O Diletante* (enc. 1845), *Os Três Médicos* (enc. 1845), *O Namorador ou a Noite de São João* (enc. 1845), *O Noviço* (enc. 1845), *O Cigano* (enc. 1845), *O Caixeiro da Taverna* (enc. 1845), *As Casadas Solteiras* (enc. 1845), *Os Meirinhos* (enc. 1846), *Quem Casa Quer Casa* (enc. 1845), *Os Ciúmes de um Pedestre ou o Terrível Capitão do Mato* (enc. 1846, *As Desgraças de Uma Criança* (enc. 1846), *O Usurário* (esc. 1846), *Um Segredo de Estado* (enc. 1846), *O Jogo de Prendas* (sem indicações), *A Barriga de Meu Tio* (enc. 1846), mais duas comédias sem títulos, escritas provavelmente em 1847, Na relação que se acaba de oferecer, todas as obras são comédias, salvo aquelas mencionadas como dramas.

João Caetano dos Santos (1808-1863), como ator e empreendedor, proporcionou o apoio necessário a essa dramaturgia brasileira que se configurava. A sua companhia, que havia estreado em 1833, em Niterói, já não era o elenco rudimentar dos tempos anteriores, tendo se formado segundo as diretrizes do profissionalismo europeu da época e primou pela presença de atores brasileiros. É plenamente justificada a homenagem que se rende a este homem de teatro, que não ficou alheio nem mesmo aos métodos de educação do ator e aos problemas teóricos e estéticos do teatro; as suas *Lições Dramáticas*, impressas em 1862, foram a primeira obra brasileira neste campo. A influência exercida por João Caetano seria secundada pela presença, no Rio de Janeiro, por volta dos meados do século, do encenador francês Émile Doux, que se estabelecera no Brasil depois de ter coadjuvado Garrett na revitalização do teatro em Portugal. Em 1851, Émile Doux esteve junto a João Caetano, como participante da sua companhia, em 1856 era admitido como membro do Conservatório Dramático, em 1876 falecia no Rio de Janeiro.

A dramaturgia que surgiu após o momento da implantação do Romantismo e da comédia de costumes não esteve à altura das primeiras experiências. Dessas tentativas, em que se envolveram Manuel de Araújo Porto Alegre

(1806-1879), Álvares de Azevedo (1831-1852) e Castro Alves (1847-1871), para citar apenas alguns autores, sobressaiu a obra dramática de Gonçalves Dias (1823-1864). O seu drama *Leonor de Mendonça* (publ. 1847) faz honra ao movimento romântico. Agrário de Menezes, baiano, nascido em 1834 e falecido em 1863, cultivou a tragédia romântica com *Calabar* (imp. na Bahia, 1858, Tipografia Pedrosa) e a comédia de costumes: *O Voto Livre, Uma Festa no Bonfim* (escs. 1855) e outras.

A década de 50 foi a da introdução do Realismo francês, que fez do Ginásio Dramático, no Rio, batizado segundo o Gymnase, de Paris, onde a corrente triunfava, o seu reduto. *A Dama das Camélias (La dame aux camélias),* de Alexandre Dumas, filho, foi encenada naquele teatro, em 1856, quatro anos após a sua estréia em Paris. Ao Realismo recém-chegado correspondeu uma busca tateante de métodos equivalentes na montagem, na cenografia, no *décor* e na indumentária. O uso dos trajes da época, substituindo o guarda-roupa fantasioso do antigo repertório, levou o povo a denominar as peças "modernas" de "dramas de casaca". O Ginásio Dramático teve como principal animador o homem de empresa Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, dissidente da companhia de João Caetano, e no esforço de renovação que dali partiu vai-se encontrar, novamente, Émile Doux, já a serviço da dramaturgia de Dumas, filho, e da comédia burguesa de Scribe, Augier e Sardou.

Novos edifícios foram construídos em todo o País, nos últimos anos do século, de Manaus a Porto Alegre: data de 1858 o S. Pedro, dessa cidade, de 1896 o Teatro Amazonas, de 1886 o Politeama, o mais importante da Bahia depois do S. João, do mesmo modo que este não mais existente. Segundo Galante de Sousa, fonte dessas informações, só no Rio de Janeiro surgiram, na época, treze casas de espetáculos. As companhias permanentes se multiplicaram.

O último surto romântico tentou com êxito um retorno à comédia de costumes. A experiência dramatúrgica de Machado de Assis (1839-1908), autor da comédia *Quase Ministro*(enc. 1863) e de outras peças, não o levou à plenitude dos seus contos e romances, sequer ao padrão da sua crítica teatral, bem exercida. *O Rio de Janeiro: Verso e Reverso* (enc. 1857), de José de Alencar (1829-1877), todavia, pode ser definida como comédia de costumes que bem explorou temas das camadas mais altas, linha predominante no autor cearense. Também de Alencar: *O Demônio Familiar* (representada em 1857), *O Crédito* (do mesmo ano), *As Asas de um Anjo* (1858), *O Jesuíta* (drama encenado em 1875). Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) manteve em bom nível literário a tradição da comédia *(O Fantasma Branco,* 1851; *O Novo Otelo,* 1860;*A Torre em Concurso,* 1861. Datas das estréias). E assim

Joaquim de França Júnior (1838-1890), cuja obra prestigiou como a de nenhum outro, desde Martins Pena, o teatro de costumes: *Tipos da Atualidade* (enc. 1862), *Caiu o Ministério!* (enc. 1882), *Como Se Fazia um Deputado,* representada também nesse ano.

Com Artur Azevedo (1855-1908) encerrou-se este período do teatro brasileiro. Artur viveu o palco em quase tudo o que ele podia oferecer, desde a literatura dramática à direção de cena, e foi, por sobre tudo isso, um militante em defesa do teatro brasileiro, cujas dificuldades e limitações crescentes percebeu. Sobre ele próprio pesaram acusações de incrementar-lhe o declínio, por sua adesão plena à revista. Revidou, em célebre documento, citado por Múcio da Paixão: "Todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredado pela bombochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos". A sua vasta obra dramática, acolhedora de uma dezena de obras-primas, abrange desde a burleta *(O Mambembe*, 1904), à comédia *(Amor por Anexins,* 1872; *Uma Véspera de Reis,* no Teatro S. João, da Bahia, em 1875: *A Almanjarra,* 1888; *O Oráculo,* 1907), numerosas traduções e o teatro musicado: *A Viagem ao Parnaso* (1891), *O Tribofe* (1892), *A Capital Federal* (1897), *O Cordão* (1908). (As datas são as das estréias.)

A opereta européia apossou-se do Rio de Janeiro a partir de 1846, quando ali se apresentou a primeira companhia do gênero, de artistas franceses. Tornou-se depois o Teatro Alcazar, de proprietários dessa nacionalidade, o seu centro irradiador. A resposta brasileira ao teatro musicado foi a revista, a primeira das quais saiu a público no Ginásio Dramático, em 1859, com o título de *As Surpresas do Senhor José da Piedade,* de autoria ainda discutida. Coube ao próprio Artur Azevedo elevá-lo ao seu mais alto nível, ao produzir, só ou em parceria, obras da envergadura de *A Capital Federal.* Outros renderam fidelidade ao gênero, como Moreira Sampaio (1851-1901), o autor de *Rio Nu* (enc. 1896) e companheiro de Artur na elaboração de textos. A revista não tardou a disseminar os seus núcleos de produção. Na Bahia, Sílio Boccanera Júnior (1863-1928), dramaturgo e historiador do teatro local e nacional *(O Teatro Brasileiro: Letras e Artes na Bahia,* publ. 1906; *Teatro Nacional; Autores e Atores Dramáticos Baianos, em Especial,* publ. 1923), fez par com Alexandre Fernandes (1863-1907), e já em 1895 ambos publicavam *O Diabo na Beócia,* começo de uma extensa colaboração que não se limitou no prelo, e repetidas vezes chegou ao palco. Sílio Boccanera Júnior, cuja atuação em prol do teatro na Bahia revestiu-se de dignidade, foi também historiador do cinema em sua terra, tendo publicado em 1919, com ilustrações, o trabalho intitulado *Os Cinemas da Bahia.* As suas limitações refletiram as do seu tempo.

Único nesse horizonte de fim de século, único ainda hoje, quando a sua obra se tornou conhecida, Qorpo-Santo (José Joaquim de Campos Leão) fez passar uma existência marcada pela enfermidade pelo Rio Grande do Sul, entre 1829, ano do seu nascimento, e 1883, quando faleceu. Em vida criou em Porto Alegre um mito de Província, persistente na crônica local até a redescoberta das suas peças para montagens teatrais, a partir da década de 60 do presente século, e a publicação da sua obra por Guilhermino César, em 1969, quando se veio a conhecer uma dramaturgia inteiramente à margem das correntes que preponderavam no Brasil e que efetivamente entroncaria em experiências modernas, como a do Teatro do Absurdo, não fossem o tempo e o lugar onde floresceu. De *Mateus e Mateusa, As Relações Naturais, Eu Sou Vida; Eu não Sou Morte* (escs. 1866) e outras peças de Qorpo Santo muito ainda há de ser extraído para a dramaturgia brasileira, em direções que o presente só ensaiou.

5. O TEATRO NO SÉCULO XX: A GRANDE REFORMA E NOVAS FRONTEIRAS

O Teatro Moderno Define as Suas Tendências

CRISE OU MODIFICAÇÃO

Não foi preciso esperar o advento do século XX para que o teatro moderno esboçasse as suas grandes tendências. A partir das duas décadas finais no séc. XIX, o Naturalismo e as correntes não-realistas compareceram como divisores de campo, em posições antagônicas, mas concordes no empenho de reforma. A eles se somaram outros fatores, como a reflexão de um punhado de teóricos e o aparecimento de dramaturgos já libertos da imprecisão do primeiro Realismo. À medida que o tempo passava, nações e regiões que se tinham mantido à distância e ignoradas (de muitas delas os próprios reformadores), como a Escandinávia e os países eslavos, depois os Estados Unidos e mais recentemente a América Latina e a África, começaram a contribuir para um teatro cada vez mais internacionalizado. Antes mesmo de transpostos os umbrais do século, no ano de 1895, o cinema comprovava a sua viabilidade no mundo do espetáculo, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière aperfeiçoaram o tratamento da imagem projetada em movimento, vieram depois o rádio e a televisão. Poderosos concorrentes, ou perfis alterados de uma arte antiga que se multiplica numa era de tecnologia e de novas e surpreendentes forças sociais, cujo desgoverno produziu duas guerras globais que interceptaram a normalidade da vida artística com impacto demolidor. Situado no fulcro de uma perspectiva que se projeta no futuro, nas décadas já vencidas do séc. XX, o teatro deveria atravessar um tempo de crise, mais certamente de modificação, tempo de uma "Grande Reforma" ainda em curso e obscura nos seus resultados, para usar a expressão de um dos que nela se engajaram.

O NATURALISMO E A REAÇÃO AO REALISMO

O primeiro movimento dado como o início da reforma, o Théâtre Libre, teve à frente o jovem diretor André Antoine (1859-1943), típico homem da classe média parisiense do fim do século, cuja inclinação para o palco fê-lo abrir mão de pequenos empregos de escritório, para ocupar o lugar de um dos renovadores da arte de sua vocação. O teatro parisiense, como Antoine o encontrou, vertera sobre o Realismo os vícios do Romantismo, que os mentores daquela corrente não puderam banir. Tendo começado a sua atividade teatral em modesto grupo de amadores, o Cercle Gaulois, não tardou que Antoine despertasse a atenção dos doutrinadores do Naturalismo, cuja última palavra cabia a Émile Zola (1840-1902), o vigoroso romancista, autor também de certo número de dramas de mediano relevo, dos quais o mais bem-sucedido o sombrio *Thérèse Raquin* (enc. 1873), de tema idêntico ao do não menos sombrio romance homônimo. Sobre as lições do romancista construiu Antoine a sua estética fundamentada na verdade sem concessões e na reprodução integral da vida. Em 1887 fundava ele o Théâtre Libre, logo porta-voz teatral do Naturalismo, com uma existência que não iria adiante de 1894. Nesse breve período de funcionamento, a que se seguiria a presença permanente de Antoine na vida teatral de Paris, na direção do Théâtre Antoine de 1898 a 1906, e desse ano até 1914 no Odéon, o novo teatro — organizado em regime de associação, para escapar à censura — deveria imprimir a sua marca na técnica de representação, abolindo as velhas convenções que haviam sobrevivido ao Romantismo e consagrando no seu grupo de atores o sentido de trabalho em conjunto. Bom número de autores induziu a que escrevessem para o teatro, não somente para a literatura. Mas, sobretudo, deve-se a Antoine uma nova imagem do diretor teatral, como responsável pela criação do espetáculo, e a concentração de experiências dispersas na Europa, como a do grupo de Meiningen, que conheceu durante exibições em Bruxelas, de onde lhe veio o sentido coletivo da relação entre os intérpretes. Quanto à dramaturgia européia, foi o encenador e divulgador de Ibsen, Tolstoi, Gerhart Hauptmann, Ivan Turgueniev e de outros autores, a quem ofereceu o seu palco parisiense como meio de difusão mundial. A experiência de Antoine teve vasta e imediata repercussão, e mesmo depois de extinto o Théâtre Libre. O nome do seu teatro, o repertório que elegeu e as técnicas que adotou reproduziram-se prontamente nos principais centros europeus, em seguida nos países da América e da Ásia. Aceitaram-nos organizações que se tornariam famosas, como o Teatro de Arte de Moscou, o Freie Buehne alemão, o Theatre Guild dos

Estados Unidos, e outras de países menores, da Grécia a Portugal. Em 1921 Antoine publicava *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre.*

A reação ao Naturalismo não se fez esperar, agregando um espectro de tendências, em que o Simbolismo é com freqüência lembrado, mas que melhor se conceituam como a procura de caminhos para contornar o Realismo em suas diferentes modalidades; procura que não era somente francesa e se anunciava em toda a Europa. Sob a direção do poeta Paul Fort (1872-1960) inaugurava-se em Paris, em 1890, o Théâtre d'Art, que se propunha restituir a poesia ao teatro, em larga escala se definia contra os postulados estéticos realistas, e do qual não esteve ausente a influência de Wagner. O repertório dos três anos de atuação do teatro de Paul Fort, colocado sob o patrocínio de Mallarmé, Verlaine, Verhaeren e Saint-Pol Roux, expressou esse desafio quando, ao lado de textos genuinamente dramáticos, optou pela encenação de poemas como *The Raven,* de Edgar Allan Poe, na tradução de Mallarmé, e *Bateau ivre,* de Arthur Rimbaud. Obras consideradas impróprias para a encenação tiveram acesso ao palco: *The Cenci,* de Shelley, *Dr. Faustus,* de Marlowe. Também foram apresentadas peças originais, tal o caso de *Théodat,* de Rémy de Gourmont. Esse primeiro ensaio pós-romântico de consciente reconciliação com a poesia estendeu-se ao cenário, reunindo Gauguin, Bonnard, Roussel, Sérusier, Odilon Redon e outros artistas, no propósito de subordinar os elementos visuais do espetáculo a uma nova concepção criadora. Colaborou com Paul Fort, Aurélien Lugné-Poë, oriundo do Théâtre Libre, a quem aquele passou a direção da sua iniciativa em 1893. Dessa transferência surgiu o Théâtre de l'Oeuvre, novo núcleo de eclético experimentalismo, que elegeu para a sua estréia uma obra do poeta Maeterlinck.

De Maurice Maeterlinck (1862-1949) já o Théâtre d'Art havia apresentado em 1891 *L'intruse* e *Les aveugles* e o próprio André Antoine tentara, sem êxito, textos de sua autoria. *Pelléas et Mélisande* foi, em 1893, peça de abertura do Théâtre de l'Oeuvre, que dois anos depois daria outra obra do mesmo autor, *Intérieur.* Logo o escritor belga ganhava notoriedade, graças à sua linguagem apropriada a práticas de teatralidade que se compraziam, ao contrário da naturalista, nas situações evanescentes, de luz e sombra, de valorização do silêncio, de símbolos enfim, e a sua obra tornou-se conhecida em todo o mundo: *L'oiseau bleu* estrearia no Teatro de Arte de Moscou, em 1908, em montagem de Konstantin Stanislavski. Recebeu o Prêmio Nobel em 1911. Durante a Segunda Guerra Mundial refugiou-se em Portugal e nos Estados Unidos, em 1947 retornou à França, onde faleceu. Da sua obra para o teatro, com os anos de publicação: *La princesse Maleine,* 1889; *La mort de Tintagiles,* 1894; *Monna Vanna,* 1902; *Le bourgmestre de Stilmonde,* 1919; *Les fiançailles,* 1922; *La princesse Isabelle,* 1935; *Jeanne d'Arc,* 1948. De 1902 foi a adaptação de *Pelléas et Mélisande* para a música de Debussy..

A vinculação de Maeterlinck com os círculos de vanguarda de Paris, inclusive com Mallarmé, desde a sua primeira viagem à Capital francesa, ligou o seu nome ao movimento, na literatura francesa de efêmera duração (1884-1890). No que diz respeito ao teatro, o Simbolismo, reclamado por Paul Fort e endossado por Lugné-Poë, deixou fortes e extensas marcas na Europa, ainda que o seu vulto fosse um a mais na espiral de experiências da época e o que inspirou nem sempre estivesse de acordo com as idéias originais. A ele se há de creditar muito da valorização do silêncio e da luz na encenação, das pausas na ação dramática, do emprego do símbolo como dado de significação. O teatro "estático", noutras palavras.

Aurélien-Marie Lugné-Poë (1869-1940) em mais de um sentido continuou a obra iniciada por André Antoine, com quem já havia trabalhado; pois foi peculiar ao Naturalismo, com Antoine, não somente a busca do Realismo *à outrance,* como também a abertura de novas vias, coincidentes com os propósitos de movimentos que vieram depois. A preocupação com o novo drama europeu, herdada do mestre, nele evidenciou-se através das suas encenações de Strindberg, Hauptmann, Echegaray, d'Annunzio, Crommelynck, Gorki, Shaw e outros autores. No drama em língua francesa deu apoio a novos dramaturgos que iniciavam a sua carreira, inclusive Paul Claudel, de quem apresentou várias peças. Em fins de 1896, o Théâtre de l'Oeuvre abalava a crítica parisiense com a montagem de uma obra de autor desconhecido: *Ubu-roi,* de Alfred Jarry (1873-1907). A grossa farsa, cuja famosa fala inicial coube a Firmin Gémier (1866-1934) proferir perante um público estarrecido, em meio ao qual estavam Mallarmé, William Butler Yeats, Jacques Copeau e muitos outros representantes da elite intelectual, era uma impiedosa imagem do burguês da época, e em sua polivalência teve, no futuro, similitudes funestas, que a história moderna cuidou de oferecer. Tinha início a singular carreira da obra de um adolescente de quinze anos, inspirada no meio escolar do seu autor, escrita em 1888 e primeiro vivida em teatro de bonecos, num grupo de amigos. Décadas depois, iria influenciar os dadaístas, surrealistas e os autores do Teatro do Absurdo, e é hoje justamente considerada uma das obras maiores do teatro que se seguiu ao Romantismo. *Ubu enchaîné,* publicada em 1900 mas só encenada em 1937, deu continuidade às façanhas do estranho tirano, já aí exilado na França, depois dos seus desastres na Polônia mítica da primeira peça. A reduzida porém influente obra de Jarry para o teatro assumiu a categoria de uma das fontes fundamentais da literatura dramática dos nossos tempos.

DRAMATURGIA PARA NOVOS TEMPOS

Se para a França se encaminharam, e lá se cristalizaram, os primeiros impulsos que iriam modificar a arte dramática no séc. XX, foi bem longe de Paris que o Realismo encontrou as suas melhores vozes. Ampliados os horizontes do teatro europeu, com o advento de povos até então periféricos, partiu da Noruega, de Henrik Ibsen (1828-1906), uma influência que ainda perdura sobre o modelo do drama realista. Deixando transparecer, na estrutura das suas peças, sinais de Scribe, cujas obras montará quando encenador e dramaturgo do teatro de Bergen, Ibsen admitiu também fortes traços do Romantismo nas obras que escreveu até 1873, ano da conclusão de *Imperador e Galileu.* Bem antes, contudo, havia iniciado a sua primeira peça realista, escrita em prosa, *A Liga da Juventude.* Esse Realismo foi enfaticamente assinalado pelo próprio Ibsen, em carta famosa ao seu amigo Bjoernson: "O meu propósito é este: entregar-me à fotografia. Farei posar os meus contemporâneos, um a um, diante da minha objetiva". Ao encenar em 1879 *Casa de Boneca (Et Dukkehjem),* o escritor entrou definitivamente no plano europeu e mundial: era um tema contemporâneo, o da servidão feminina, no seu drama tragicamente solucionado, que se discutia no palco. Seguiram-se *Os Espectros* (1883), *Um Inimigo do Povo* (1883), *O Pato Selvagem* (1885), *Rosmerholm* (1887), onde há indícios dos elementos poéticos e místicos do período seguinte, não obstante *Hedda Gabler* (1891), das suas melhores obras, ter a natureza de um simples e magistral estudo da psicologia feminina. São daquele clima as obras finais: *A Dama do Mar* (1889), *Solness, o Construtor* (1893), *Borkman* (1897), *Quando Nós Mortos Despertamos* (1900). Outras obras de Ibsen, como as anteriores dadas com os anos das suas estréias: *Brand* (1866) *Peer Gynt* (1876), *Os Pilares da Sociedade* (1877).

A biografia do escritor norueguês fixa uma existência sem lances excepcionais, por mais de uma vez beneficiada pelos favores do pequeno país onde nascera, sobre cujas limitações, contudo, não se omitiu. Viajou pela Alemanha, Itália e outros países da Europa. Ao falecer, o filho da cidade de Skien recebeu consagração nacional, logo depois de, em 1905, sua pátria ter-se separado da Suécia. Na reformulação da linguagem dramática, a contribuição de Ibsen não se limitou a um só ponto, mas a densidade que lhe imprimiu deve ser lembrada como dos mais importantes. Tem-se observado que, nas suas obras mais maduras, foi mestre no tratamento das crises, a que se resume o próprio drama, cujos antecedentes são fornecidos com uma habilidade poucas vezes igualada. Com Ibsen despiu-se o texto dramático de uma herança que o Realismo não havia conseguido até então eliminar e que abarcava desde o emprego dos solilóquios até a padronização psicológica.

Outro escandinavo, nascido na Suécia, iria exercer poderosa influência no teatro mundial, não mais sobre a vertente oriunda do Realismo, mas sobre as correntes que dele se afastaram, ou mesmo nas modalidades realistas menos convencionais. Johan August Strindberg (1849-1912) foi, como personalidade, o extremo oposto de Ibsen. Marcado por distúrbios de saúde e pela pobreza, Strindberg teve um início de carreira de dramaturgo — parte de uma atividade literária que se estendeu a outros gêneros — recebido com frieza pelo público, atitude que só se modificaria no fim da sua vida. Desde cedo contrapôs-se às teses de Ibsen, por força da visão pessoal dos problemas humanos que lhe era peculiar. *O Pai,* peça encenada em Copenhague em 1887, ofereceu, nas relações matrimoniais, quadro antagônico ao de *Casa de Boneca,* enfatizando a dominação feminina; foi montada naquele mesmo ano em Paris por André Antoine, em 1890 pelo Deutsche Freie Buehne, de Berlim, e em 1894 por Lugné-Poë. O tema já havia apontado, como contradita a Ibsen, em *A Mulher do Sr. Bengt,* de 1882. A adesão de Strindberg ao Naturalismo produziu igualmente *Senhorita Júlia (Froeken Julie,* enc. 1889 em Copenhague), também levada à cena por Antoine, em 1893, estudo de um caráter feminino em relações sexuais conflituosas. Sob a influência do diretor francês, criou na Dinamarca um teatro experimental e de 1907 a 1909, já sob nova orientação, manteve em Estocolmo um teatro, denominado Intima Teatern, para a encenação das suas próprias peças. Voltou-se para o drama histórico, numa série de obras, entre as quais *Gustav Vasa, Erik XIV* (ambas de 1899), *Engelbrekt* (1901), *Gustav III* (1903). O talento de Strindberg deveria afirmar-se plenamente em outras fases da sua obra, onde abriu mão da marca naturalista, nele de resto jamais em conformidade com o padrão ortodoxo, e permitiu que a sua personalidade e os seus conflitos espirituais aflorassem de todo; e naqueles dramas em que, segundo explicou, procurou "imitar a forma desconexa mas aparentemente lógica dos sonhos", tal como em *A Damasco* (1904), *O Sonho* (1902, enc. 1907), *A Sonata dos Espectros* (enc. 1907). Parte dessa dramaturgia agônica, transparência de uma alma duramente submetida a provas e informada em seu plano mais alto por uma extensa variedade de modelos, sobretudo pelas idéias de Swedenborg, Nietzsche, do Cristianismo e do Budismo, seria depois admitida pelo Expressionismo como uma das suas grandes fontes. Antonin Artaud, já adiantado o séc. XX, vai admirá-la e dela recolherá inspiração para conceber o Teatro da Crueldade. O que vale dizer que, por diferentes maneiras, sem excluir dramaturgos de processos realistas, a obra de Strindberg vem se refletindo sobre o drama contemporâneo. Outras peças, como acima com as datas finais de elaboração, quando não citadas as das montagens: *Mestre Olof* (1878), *A Viagem de Pers, o Feliz* (1882), *Os Credores* (1888), *Páscoa, A Dança da Morte* (ambas de 1901), *O Grande Caminho* (1909).

A REFLEXÃO SOBRE O TEATRO

A inquietação que gerou os movimentos precursores das concepções modernas de encenação e dramaturgia resultou também no trabalho de um grupo de teóricos, em grande parte responsáveis pelos rumos que, em seguida, tomariam as coisas do teatro. Do fim do séc. XIX às primeiras décadas do que começava, foi considerável o rol dos que meditaram sobre as mudanças julgadas necessárias à arte dramática, desde aqueles com ela diretamente comprometidos, até homens de letras empenhados em esforços de renovação. Entre todas, foram de decisiva importância as idéias de Adolphe Appia, Georg Fuchs (menos discutidas presentemente) e Edward Gordon Craig. Outras, como as de Konstantin Stanislavski, cedo se submeteram à prova da experiência para depois encontrar a forma escrita.

Adolphe Appia (1862-1928), suíço de língua francesa estudioso da obra de Wagner, ao publicar em 1895 *La mise en scène du drame wagnérien* e, posteriormente, *A Música e a Encenação (Die Musik und die Inscenierung,* 1899) e *L'oeuvre d'art vivant* (1921), levantou objeções ao cenário realista, defendendo elementos cenográficos austeros, em três dimensões, concebidos em função da figura humana sobre o palco, sem que desses elementos viessem-lhe embaraços. Em considerações mais gerais sobre a *mise en scène,* expressou a convicção de que a obra literária era parte de um conjunto a ser primeiramente "transposto", antes de ser levado ao público. O fundamental na criação teatral estava na ação de cena, e nesta o ritmo, donde o imperativo de uma concepção "musical" da montagem. Escrevendo no momento da introdução sistemática da eletricidade nas casas de espetáculos, Appia percebeu a significação da luz na composição do espaço teatral, outra das suas grandes preocupações. Foi autor de quatro *mise en scène,* sendo a mais conhecida a de *Tristão e Isolda (Tristan und Isolde),* de Wagner, em 1923, no Scala de Milão.

Em sua essência, essas novas teorias tendiam para a "reteatralização do teatro", fórmula em que se fixou também o alemão Georg Fuchs (1868-1949), cuja obra *A Revolução do Teatro (Die Revolution des Theaters)* apareceu em 1909. Fuchs filtrou em seus trabalhos escritos o pensamento do grupo de artistas reunidos no Kunstler Theater (Teatro de Arte) de Munique, construído em 1907 e que incorporou importantes modificações no espaço cênico, no sentido da "cena em relevo", desejada pelos seus animadores. Voltado fundamentalmente para uma mais íntima comunhão do público com o espetáculo, visto ser o teatro uma arte coletiva e assim ter-se definido nos seus grandes momentos, Fuchs entendeu as áreas de representação como "o lugar material onde o movimento dramático se transforma em movimento espiritual dentro da alma da muldidão". Do mesmo modo que a Appia, os movimentos do corpo humano pareciam-lhe o principal, a seu serviço pensando colocar os recursos de todas as artes. Com o Kunstler Theater, a ação do grupo de Munique e a obra publicada de Fuchs, expressava-se mais uma reação ponderável ao Realismo.

De todos os porta-vozes da nova era, foi sem dúvida o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) o de maior dimensão e prestígio. Filho de uma grande atriz, Ellen Terry, e pertencente a uma família de longa associação com o teatro, Gordon Craig, por contacto direto ou irradiação do seu trabalho, fez-se como o centro de um círculo que envolveria artistas como Stanislavski, Leopold Jessner, Jacques Copeau, Vakhtangov, Eleonora Duse, Isadora Duncan, Meyerhold, Jean-Louis Barrault, todos afetados por sua extraordinária personalidade ou por suas idéias. O núcleo do seu pensamento foi um "teatro puro", sem a preponderância de qualquer das artes que o servem. O criador do espetáculo deve ser, portanto, autor, encenador, intérprete e cenógrafo. Não lhe agradava o predomínio do ator, que gostaria de ver transformado numa "supermarionete". Em semelhante teatro o Realismo deveria ceder lugar ao estilo. Sua obra impressa *(On the Art of the Theatre,* 1911; *Towards a New Theatre,* 1913; *The Theatre Advancing,* 1921; e outras) reúne conceitos que Gordon Craig passou à prática, numa série de montagens memoráveis, concluídas ou sobre as quais deixou a marca pessoal: a da ópera *Dido and Aeneas,* de Purcell, em 1900; a de *Much Ado About Nothing,* de Shakespeare, em 1903, em Londres; a de *Venice Preserved,* de Otway, na adaptação de Hugo von Hofmannsthal, pelo Freie Buehne de Otto Brahm (1904), em Berlim; a do *Hamlet,* com o Teatro de Arte de Moscou, em 1912. Em 1913 Craig fundava em Florença um centro de formação para artistas do teatro, que não durou mais de um ano, mas as suas idéias no particular passaram para um grande encenador e mestre, Jacques Copeau, no encontro que tiveram na cidade italiana, em 1915.

A reflexão sobre o fato teatral não cessou de ampliar-se desde as primeiras décadas do séc. XX e aplicou-se também à arte da interpretação, cuja redução a sistema atingiu desde logo o seu ponto mais alto com Stanislavski à frente do Teatro de Arte de Moscou.

A AMPLIAÇÃO DOS LIMITES

A revelação de Ibsen e de Strindberg, e com impacto menor de Bjoernstjerne Bjoernson, teve no drama europeu o efeito de uma ampliação de horizontes. Passou-se a dispensar atenção mais profunda ao que ocorria no seio das chamadas pequenas nacionalidades, assim rotuladas pelas contingências demográficas, econômicas e territoriais, muitas delas de difícil existência histórica e política. Acompanhando o interesse do drama e da encenação dominantes pelos seus congêneres supostamente menores, a História do Teatro, ainda ensaiando os seus primeiros passos, voltou-se para os novos horizontes — sem olhos ainda hoje, todavia, para as diferentes fronteiras de teatro dentro de cada povo, ou seja, para as formas populares de espetáculos, cingindo-se às eruditas. Vez por outra exceções aparecem, como o número da revista londrina *Theatre Quaterly* (ver "Bibliografia"), a elas dedicada. Como a abrir os olhos do próprio leitor para a importância dessa "exceção", figuravam no conselho editorial da revista nada mais nada menos Edward Bond, Robert Brustein, William Gaskill, Jan Kott, entre outros pela mesma forma ilustres.

Na admissão da História do Teatro nos recintos acadêmicos foi pioneiro o professor alemão Max Herrmann, a partir das suas conferências e seminários sobre a História do Teatro da Alemanha na Universidade de Berlim, em 1901, e mais tarde o aparecimento das suas *Pesquisas sobre a História do Teatro Alemão da Idade Média e do Renascimento (Vorschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance,* 1914), fontes de princípios básicos da nova disciplina. Escreveu a propósito Alois Nagler: "Até então, qualquer pesquisa da história teatral em nível acadêmico tivera que ser empreendida nos quadros dos departamentos universitários existentes, principalmente nos departamentos de Literatura Germânica. Prof. Herrmann descortinou a possibilidade de um departamento independente para o estudo da história do palco, fora das velhas divisões estabelecidas". Como decorrência dos esforços de Herrmann, fundava-se em Berlim, em 1902, a Sociedade para a História do Teatro (Gesellschaft fuer Theatergeschichte), que iniciou uma extensa série de publicações especializadas. Em 1932, Auguste Rondel criava na França a Société d'Histoire du Théâtre, editora em 1933 de um *Bulletin,* em 1948 transformado no periódico *Revue d'histoire du théâtre,* dos primeiros no gênero.

Países Escandinavos

O alargamento do território do drama europeu trouxe à evidência outro dramaturgo escandinavo, o norueguês Bjoernstjerne Bjoernson (1832-1910), cujos méritos foram reduzidos a um grau talvez indevido pelas obras de Strindberg e de Ibsen, de quem foi contemporâneo e amigo. Houve entre ambos pontos em comum, mas a Bjoernson faltaram o rigor e a severidade de Ibsen em relação aos problemas sociais, acrescentando, todavia, um senso de humor próprio. Houve também em sua carreira um primeiro momento de rendição ao drama histórico *(O Rei Sverre,* enc. 1861, e outros), seguido da sua adesão ao Realismo. *O Redator (Redaktoeren)* e *A Bancarrota,* encenadas em 1874 e 1875, deslocaram as preocupações de Bjoernson para os vícios do jornalismo e do mundo dos negócios. Seu trabalho mais vigoroso foi *Além das Forças Humanas* (1ª parte publ. 1883, a 2ª 1895), a tragédia de um pastor convencido de poderes sobrenaturais, a quem a proximidade da morte fez recuperar a percepção das suas limitações humanas. Como Ibsen, Bjoernson viajou longamente pela Europa; dirigiu o teatro de Bergen de 1857 a 1859. Em 1903 recebeu o Prêmio Nobel.

Outro Prêmio Nobel (outorgado em 1920), o também norueguês Knut Hamsun (1859-1952), romancista de fama internacional e deplorável biografia, tendo colaborado com os nazistas durante a ocupação da sua pátria, não trouxe contribuição equivalente à dos escandinavos já mencionados, sequer à de outros dramaturgos menores *(Nas Portas do Reino,* de 1895; *O Jogo da Vida,* de 1896, entre outras peças). Igualmente laureado com o Nobel, em 1951, Paer Lagerkvist (1891-1974), de nacionalidade sueca, não obstante o pouco sucesso nos palcos do seu país, é por muitos considerado o melhor dramaturgo do Norte depois de Ibsen e Strindberg, cuja influência sofreu, assim como a de Maeterlinck, para na parte mais significativa do que produziu aproximar-se do Expressionismo. Algumas das suas obras: *O Segredo do Céu* (publ. 1919), *O Rei* (publ. 1932).

Do ponto de vista histórico, na perspectiva dos países setentrionais, o teatro da Dinamarca oferece aspectos interessantes, por reproduzir fielmente os períodos de todo o teatro europeu, desde o drama do Humanismo ao Realismo e às correntes modernas. A sobrevivência de formas tardias no séc. XVI indica a existência de um drama medieval, a que se seguiu o teatro para uso nas escolas, boa parte escrito em latim, que ofereceu como autor de mais realce Hieronymus Justesen Ranch (1539-1607). Data de 1584 *Homenagem a Salomão,* sua obra principal. A lacuna do século seguinte, sem produção dramática digna de observação, como que preparou o advento de Ludvig Holberg (1684-1754). Nascido na Noruega, Holberg foi tão importante para o seu país como para a Dinamarca, cujo idioma seria o primeiro a usar modernamente no drama. Comediógrafo dos mais talentosos do teatro mundial, sofreu a influência de Molière e deixou verdadeiras obras-primas, entre as quais *Jeppe da Montanha, ou o Camponês Metamorfoseado (Jeppe paa Bjerget, aller den Forvandlede Bonde,* enc. 1722) e *Erasmus Montanus* (publ. 1731). Em forma que já preconizava o Romantismo, a tragédia encontrou em Johannes Ewald (1743-1781) o seu introdutor na Dinamarca, tragédia para cuja elaboração recorreu a fontes nacionais, como em *Rolf Krage,* inspirada nas crônicas de Saxus Grammaticus e escrita por volta de 1770. Mas o aspecto mais importante da sua dramaturgia, de alto prestígio entre os escandinavos, surgiu com *Os Pescadores* (enc. 1780), testemunho da sua experiência numa pequena aldeia dinamarquesa à beira-mar, obra excepcional para o seu tempo. Depois de Ewald, a Dinamarca ingressou na "Idade de Ouro" *("Guldalderen")* da sua literatura. Foi então que apareceu o seu maior dramaturgo romântico, Adam Gottlob Oehlenschlaeger (1779-1850), cujos contactos pessoais com Goethe e Madame de Staël muito esclarecem do seu compromisso com o movimento. Entre as suas obras: *Noite de S. João* (publ. 1803), *Hakon, o Rei Poderoso* (enc. 1808). Oehlenschlaeger escreveu também em alemão. Influenciado pelo teatro francês, Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) oscilou entre o drama romântico (*A Colina do Elfo,* enc. 1828) e formas parisienses: introduziu na Dinamarca, adaptando-o aos seus temas e à sua música, o *vaudeville* como conhecera na França *(O Rei Salomão e Jorgen, o Chapeleiro,* enc. 1828). Foi, de 1842 a 1856, diretor do Teatro Real de Copenhague (inaugurado em 1725) e a ele se seguiu bom número de autores de aceitação pública: Bernhard Severin Ingermann, Henrik Hertz, Johannes Carsten Hauch, que precederam o Realismo no teatro dinamarquês. Este se impôs em definitivo através das idéias e dos escritos de Georg Brandes (1842-1872), o grande crítico literário, e das obras do seu irmão Edvard Brandes, e de Otto Benzon. No fim do século teve um representante em Gustav Wied (1858-1914), autor de *Os Ratos Bailarinos* (publ. 1904), de um Realismo de reação às sobrevivências românticas e influenciado por Strindberg.

No séc. XX a obra de Hjalmar Bergstroem (1868-1914) significou um retorno às preocupações sociais à maneira de Ibsen. Sua peça *Karen Borneman* (publ. 1907) foi proibida sob a alegação de ofensas à moral. No mesmo período, Helge Rode (1870-1937) voltou-se para os temas religiosos e da nacionalidade (*O Conde Bonde e o Seu Castelo*, de 1912). Mais proximamente, o nome de Kaj Munk ganhou notoriedade fora das fronteiras escandinavas. Sacerdote, pastor e dramaturgo, Kaj Munk, que nascera em 1898, foi assassinado pelos nazistas em 1944, um ano depois de sua peça *Niels Ebbesen* haver sido encenada e proibida. Trabalhando temas históricos e também religiosos, Munk teve sobre o palco, em 1932, a sua melhor obra, da última categoria, *A Palavra*. Ainda a anotar no teatro moderno da Dinamarca, Kjeld Abell e Finn Methling. E noutro campo das artes, o florescimento do seu cinema, cuja ressonância no mundo, nas décadas de 20 e 30, foi excepcional. Em seu centro esteve Carl Theodore Dreyer (1889-1968), uma das grandes figuras da chamada Escola Nórdica, criador de algumas películas clássicas, entre as quais *A Paixão de Joana d'Arc*, de 1928.

Parte da Dinamarca até 1944, quando se tornou independente, a Islândia, desde então República da Islândia, só no século passado ensaiou um drama e um teatro próprios. Precedido por autores mais dedicados a outros ramos literários (Steingrimur Thorsteinsson, Mathias Jochumsson, Gudmundur Magnusson), Johan Sigurjonsson (1880-1919) viria a ocupar o lugar mais destacado na jovem dramaturgia islandesa, escrevendo na língua nacional e em dinamarquês. Data de 1911 a estréia da sua obra-prima, *Ejvind das Colinas (Bjaerg-Ejvind)*, drama poético de grande força primitiva. Ainda a assinalar as peças de Indridi Einarsson (1851-1939), que recorreu também ao filão poético (*A Dança em Hruni*, publ. 1921), bem como Gudmundur Kamban (1888-1945), representado na Dinamarca e na sua terra, autor de *O Embaixador de Júpiter* (enc. 1927), visão crítica da civilização ocidental. E nas décadas de 20 e 30, Sigurdur Eggerz, David Stefansson. Reikjavik, Capital da Islândia, cidade de pouco mais de 80.000 habitantes, tem intensa vida teatral. Quinze anos depois de fundado (inaugurou-se em 1950), o Teatro Nacional da Islândia, nela sediado, havia oferecido 3.000 representações, a cerca de 1.500.000 espectadores.

O teatro dos países escandinavos será melhor compreendido tendo-se em vista o quadro histórico em que se tem desenvolvido. Dependente da Dinamarca até 1814, e derrotado este país nas guerras napoleônicas, a Noruega foi incorporada pela força das armas à Suécia, da qual deveria separar-se em 1905. Historicamente ligada à Suécia por sua composição étnica, a Finlândia esteve sob o domínio russo até 1920. A luta armada deu-lhe, nesse ano, a independência. Persiste, sem conseqüências políticas e com benéficos resultados culturais, a cisão lingüística do país.

Dividida com a Dinamarca a sua dramaturgia anterior à desanexação de 1814 — o caso de Ludvig Holberg foi o de maior peso — a Noruega só a partir do estímulo da obra deste autor produziu um teatro realmente seu, para o que contribuiu a inauguração em 1837 do teatro de Cristiânia, antigo nome de Oslo, destruído em incêndio, dois anos antes, outro edifício existente, mais modesto. Em 1850 abriu-se em Bergen o Teatro Nacional

(Den Nationale Scene — O Palco Nacional), iniciativa do conhecido músico Ole Borneman Bull (1810-1880). Até Ibsen, fatos dignos de nota foram as encenações da tragédia *Zarine* (1772), de Nordahl Brun (1745-1816), escrita segundo as soluções neoclássicas francesas, da peça musical *A Aventura na Montanha* (*Fjeldeventyret,* 1824), com matéria nacional, da autoria de Henrik Bjerregaard (1792-1842), de *A Juventude do Rei Sverre* (1838), de tema histórico, escrita por Andreas Munch (1811-1884), e finalmente de outro drama com música, *O Herdeiro* (1855), de Ivar Aasen (1813-1896), de cujo contexto se popularizaram até hoje algumas canções.

O período pós-ibseniano trouxe para a dramaturgia norueguesa elevado número de autores: Jonas Lie, Alexander Kielland, Sigurd Ibsen (filho de Ibsen), Arne Garborg, Johan Bojer, Nils Kjaer — estes e os que a seguir são mencionados. A grande habilidade e a veia satírica de Gunnar Heiberg (1857-1929) foram um elo entre o século passado e o presente *(A Tragédia do Amor,* publ. 1904), enquanto Hans Kinck (1865-1926), absorvendo influências correntes no seu tempo como a de d'Annunzio, contribuía com obras penetradas de erudição: *Agilulf, o Sábio,* de 1906. Forte no tratamento psicológico dos personagens e no diálogo dramático, Helge Krog, de 1889, escreveu agudos estudos do comportamento humano *(Tríade,* de 1933). Nordahl Grieg, nascido em 1902 e em 1943 morto em combate na Segunda Guerra Mundial, alcançou receptividade nos palcos de outros países, principalmente com *Nossa Honra e Nosso Poder* (enc. 1935), vigorosa obra pacifista, e *A Derrota* (enc. 1936), sobre a Comuna de Paris.

O teatro da Suécia espelhou também as tendências predominantes no resto da Europa, desde o séc. XVI, entre cujas obras de inspiração humanista há a registrar *A Comédia de Tobias (Tobiae comoedia,* publ. 1550), atribuída ao erudito Olavus Petri (1493-1552). Com a vida teatral a mostrar sinais desde a primeira metade do séc. XVIII, Estocolmo ganhou o seu palco profissional em 1686, denominado Lejonkulan, ou seja, A Caverna do Leão. Em 1737, na abertura do teatro da corte, encenou-se *O Janota Sueco (Den Svenska Spraettboeken),* de Carl Gyllenborg (1679-1747); seu tratamento da comédia, nesta e noutras obras, muito teve a ver com Molière, Holberg e os comediógrafos ingleses. A primeira tragédia de inspiração clássica escrita na Suécia, *Rosimunda,* de Urban Hiaerne (1641-1724), fora vivida em cena por estudantes de Uppsala em 1665, mas *Brynhilda,* de Olof von Dalin (1708-1763), o mais eminente escritor do seu tempo, teve a primazia entre as derivadas do Neoclassicismo francês, ao aparecer, em 1738. Foi marcante o apoio dispensado pelo Rei Gustav III (1746-1792), de quem se tornou Dalin o preceptor intelectual, ao teatro do seu país, não só através da instalação de salas de espetáculos e da fundação, em 1788, do Real Teatro Dramático (Kungliga Dramatiska

Teatern), como também pela assistência que proporcionou aos autores seus contemporâneos. A ele se deveu a construção, em 1766, do pequeno teatro de Drottningholm, elegante peça arquitetônica setecentista, a única sala européia desse período que se conserva intacta até os nossos dias, inclusive na sua maquinaria e nas estruturas do palco. A influência francesa, constante na época, estendeu-se às fases romântica e pós-romântica, períodos em que sobressaíram Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855), de uma única obra, *A Ilha da Felicidade* (enc. 1824), Erik Johan Stagnelius (1793-1823), autor de *As Bacantes* (enc. 1822) e August Theodore Blanche (1811-1869), no qual já foram sensíveis as inovações de Scribe (*O Tio Rico,* enc. 1845).

Na passagem do século, ao baixarem as sombras poderosas de Strindberg e Ibsen, também há a apontar os nomes de Alfhild Agrell, Anne Charlote, Leffler, Victoria Benedictsson, Tor Hedberg. Entre as duas Grandes Guerras, além de Paer Lagerkvist, dramaturgo de relevo foi Hjalmar Bergman (1883-1931), escritor experimentalista para quem a inspiração strindberguiana não resultou negativa, como aconteceu a muitos dos seus contemporâneos, admitida que foi em proporções moderadas. Sua obra mais bem acolhida, *Os Swedenhielms* (enc. 1925), é uma brilhante comédia sobre um gênio sueco. Bergman escreveu peças radiofônicas e *scripts* para o cinema. Ainda deste autor, que se conserva no repertório contemporâneo do seu país: *Peças de Marionetes* (enc. 1917), *O Testamento de Hans Nads* (enc. 1931). Entre os da fase moderna destacam-se, juntamente com Bergman, Vilhelm Moberg, Rudolf Vaerlund e Herbert Grevenius.

Na vida teatral do período tiveram relevante atuação o encenador Per Lindberg (1890-1944), no Real Teatro Dramático, a atriz Pauline Brunius, que o dirigiu, e sobretudo Olof Molander, que nele a precedeu e, como *metteur en scène,* considerado o melhor da Suécia, elevou-o a alto plano artístico. Na cenografia ofereceu contribuição de nível internacional o pintor Isaac Gruenewald (1889-1946).

A outra nação escandinava, a Finlândia, tem deixado transparecer no teatro e no drama as suas peculiaridades étnicas. Bilíngüe, disto lhe resultou a existência de um drama em sueco, outro em finlandês. No primeiro destacaram-se, entre o século passado e o presente, Josef Julius Wecksell, Carl August Tavastsjerna, Runar Schildt. A fundação do Teatro Nacional Finlandês na última metade dos anos de 1800, foi resultado do empenho do Kaarlo Bergbom (1843-1906), ele próprio autor dramático. Em 1966 o ramo sueco do Teatro Nacional comemorava o seu centenário, o mesmo fazendo, em 1972, o finlandês. Também no século passado, assumiu importância a obra para o palco de Kivi, pseudônimo de Aleksis Stenvall (1834-1872), autor de uma comédia de costumes ainda hoje encenada: *O Camponês Sapateiro (Nummisuutarit),* de 1864.

Holanda e Bélgica

Depois do drama medieval, o teatro da Holanda teve o seu "Século de Ouro" coincidente com o apogeu do Renascimento, tempo em que Gerbrand Adriaanszoon Bredero (1585-1618) escreveu as suas farsas de sabor holandês *(O Brabanção Espanhol,* esc. 1617) e o humanista Joost van den Vondel (1587-1679) produziu um corpo dramatúrgico de trinta e duas obras, das quais *Adão no Desterro* (publ. 1664) foi uma das melhores. *Gijsbrecht de Aemstel,* da sua autoria, inaugurou, em 1638, o primeiro teatro municipal de Amsterdam.

Tendo o Neoclassicismo francês predominado até o Romantismo, as correntes modernas chegaram à Holanda em 1888, ano em que se fundou a União Teatral (Tooneelvereniging), de idéias inspiradas no Théâtre Libre de André Antoine. Novos autores apareceram a partir de então, como o socialista Herman Heyermans (1864-1924), cujas obras seriam traduzidas em muitos idiomas; suas peças, entre as quais *Dia de Finados* (enc. 1904), têm a reputação de bons produtos do Naturalismo. Publicada e encenada em 1900, *A Boa Esperança (Op Hoop van Zegen),* cálido quadro humano de uma comunidade de pescadores, ultrapassou as fronteiras da Holanda, com amplo acesso aos palcos estrangeiros. Outros autores do teatro moderno holandês: Jan de Hartog, Menno ter Braak, Ben van Eysselsteyn.

O território cultural e lingüístico flamengo, comum à Holanda e à Bélgica, foi coberto, depois da Primeira Grande Guerra, pelo Teatro Popular Flamengo (Vlaamsche Volkstooneel), dirigido pelo encenador holandês Johann de Meester, ao qual esteve associado Michel de Ghelderode (1898-1962), belgo-flamengo de expressão francesa (dele encenou *Barrabas,* em 1928), depois conhecido internacionalmente através da apresentação das suas obras em Paris (ver o capítulo "O Século XX na França"). O teatro de Meester ficaria como uma bem-sucedida demonstração de teatro regional e popular, desenvolvida sobre um repertório variado, que não excluiu os clássicos, como *Lúcifer,* de Vondel.

Criado nos últimos anos da década de 50, o grupo Ensemble, sob a orientação de Karl Guttmann, um dos encenadores mais talentosos dentre os atuantes na Holanda, afirmou-se nos anos seguintes como o palco experimental e introdutor da dramaturgia internacional recente. Entre os autores da década de 70: Lodewijk de Boer (*A Família no Céu,* enc. 1974).

Na dualidade da sua cultura — de expressão francesa e flamenga — a Bélgica tem proporcionado ao teatro parisiense bom número de autores, como Maeterlinck, Verhaeren, Kistemaeckers e Crommelynck. Mais fiéis ao teatro da Bélgica pela permanência no país provaram ser os realistas Gustave Vanzype e Paul Spaak, o simbolista Herman Teirlinck, e Franz Fonson e Fernand Wicheler, que em parceria escreveram uma boa obra, a comédia *Le mariage de Mlle. Beulemans* (enc. 1910). Centros autônomos de criação surgiram na década de 20, como o Théâtre du Marais, seguido depois pelos Comédiens Routiers, constituídos em 1934, e finalmente, em 1945, houve a registrar, como acontecimento propício, a fundação do Théâtre National Belge, cuja política de público tem lembrado a organização do Théâtre National Populaire, de Jean Vilar, na França.

Durante a ocupação da Bélgica pelos alemães, foi encenada em 1941 a peça *Le jeu des quatre fils Aymon,* de Herman Closson, escrita para os Comédiens Routiers. O espetáculo provocou manifestações patrióticas, sendo afinal proibido pelos invasores. O incidente chamaria a atenção internacional para a obra de Closson (de 1900), considerado um dos melhores dramaturgos belgas e de língua francesa. Também de Closson: *Godefroid de Bouillon* (enc. 1933), *Shakespeare, ou la comédie de l'aventure* (enc. 1946). *Le jeu des quatre fils Aymon* retornou à evidência em 1969, quando Maurice Béjart usou o texto para uma das suas experiências de "teatro total."

Países Eslavos

Entre 1960 e 1970, a Tchecoslováquia foi considerada pela crítica como um dos mais avançados núcleos teatrais da Europa — demonstração mais recente de um teatro que, desde algumas décadas, se caracterizava por suas tendências experimentalistas e cosmopolitas. Isto não obstante a diversificação étnica e lingüística do país e o torvelinho da sua existência nacional, de raízes mergulhadas na perda da independência da Boêmia em 1648, graças ao tratado de Vestfália, e a sua incorporação ao Império Austro-Húngaro. Sem mencionar o antigo drama religioso e o do Humanismo, cerceados pela Guerra dos Trinta Anos, o teatro dos tchecos propriamente ditos só começou a ganhar consistência no séc. XVIII, sendo de 1785 a primeira tentativa bem-sucedida de apresentação de uma peça em seu idioma, em Praga, cidade que, por outro lado, já era importante reduto do teatro dramático, da música erudita e do drama lírico da cultura germânica que se superpunha. A consolidação da dramaturgia teve início com Vaclav Kliment Klicpera (1792-1859), de quem sobrevivem ainda nos palcos contemporâneos algumas peças, inclusive *Comédia na Ponte,* de 1828, ampliando-se com a obra dramática de Josef Kajetan Tyl (1808-1856), de rico conteúdo popular e nacional. Da peça *A Fada (Fidlovacka),* com música de Frantisek Skroup, escrita por Tyl em 1834, foi extraída a canção que se tornou o hino nacional da Tchecoslováquia. Suas obras e o interesse que despertaram contribuíram para a construção do Teatro Nacional de Praga, inaugurado em 1883, substituto definitivo do chamado Teatro Provisório, de 1862, que atendera ao drama tcheco, até então segregado e só acolhido nas salas de subúrbio. Tendo como seu primeiro diretor Frantisek Adolf Subert (1849-1915), o Teatro Nacional tornou-se o incentivador da dramaturgia, através da encenação das obras de Alois Jirasek, Emmanuel Bozdech, Jaroslav Vrchlicky e outros.

Independente a Tchecoslováquia em 1920, o teatro ganhou novo impulso e a sua ênfase em grande parte deslocou-se para a ação de um grupo de encenadores (alguns de compromisso expressionista), dentre os quais se deve mencionar Jaroslav Kvapil, Karel Hugo Hilar e Emil Frantisek Burian. No final da década de 30, somente Praga contava cerca de vinte salas permanentes, estendendo-se a vida artística a outras cidades, como Bratislava, Capital da Eslováquia Ocidental, e Brno, Capital da Morávia Meridional. O mais importante autor do período foi Karel Capek (1890-1938), cuja obra é apontada como das menos parecíveis do Expressionismo, particularmente *R U R* (sigla para Robots Universais de Rossum), encenada em 1921, metáfora dramática sobre um mundo dominado pela tecnologia. Se mais não se pudesse dizer de Karel Capek, bastaria lembrar ter enriquecido o vocabulário universal com o termo *robot,* por ele modelado com raízes eslavas. Autor de muitas peças, parte das quais em colaboração com o seu irmão Josef (1887-1945) — este o caso de *A Comédia dos Insetos* (enc. 1921) —, de sua autoria individual é *O Segredo de Makropoulos* (enc. 1923). Outro autor desse tempo: Frantisek Langer (*Periferia,* enc. 1925). Também o eslovaco Josef Gregor Tojovsky (*A Morte de Durko Langsfeld,* enc. 1922).

O término da Segunda Guerra Mundial e a nova libertação trouxeram uma expansão maior das atividades teatrais e ainda novas dificuldades e restrições ao teatro, com a ocupação da Tchecoslováquia pelos soviéticos.

Peças religiosas já eram encenadas na Polônia no séc. XVI e intenso foi o teatro dos jesuítas no século seguinte. Em 1578 Jan Kochanowski

(1530-1584) escrevia *A Missão dos Embaixadores Gregos*, a primeira tragédia elaborada no país. A vida teatral do séc. XVII caracterizou-se pela presença de grupos estrangeiros, vindos de pontos tão distantes como a Inglaterra. Em 1765 teve Varsóvia o seu primeiro teatro permanente. O Teatro Nacional assim denominado data de 1783. Em sua direção esteve, desse ano até 1814, Wojciech Boguslawski (c. 1759-1829), o grande incentivador do drama polonês, com a nação já fracionada em 1772: só recuperaria a independência e a unificação após a Primeira Guerra Mundial. Como dramaturgo, Boguslawski dotou o repertório polonês de uma obra sempre encenada: *Cracovianos e Montanheses*. No séc. XIX a Polônia permaneceu dividida entre a Rússia, a Áustria e a Prússia. Foram o drama e o teatro, bipartidos entre Varsóvia e Cracóvia, fatores de manutenção do espírito nacional, para o que contribuíram as obras de Adam Mickiewicz (1798-1855) e de Juliusz Slowacki (1809-1849). Sob a influência de Shakespeare, este último escreveria *Mazeppa*, obra de 1840, ao passo que o primeiro, com *Os Antepassados* (enc. 1823), proporcionava um drama de ousada concepção, pedra angular do Romantismo. Credita-se a criação da comédia a Aleksandr Fredro (1783-1876), autor, entre outras obras, de *O Sr. Jowialski* (enc. 1832). *A Comédia Profana (Nieboska Komedjia*, publ. 1835), de Zygmunt Krasinski (1812-1859) tornar-se-ia uma das grandes obras do séc. XIX polonês, século eminentemente romântico.

O ano de 1890 estabeleceu o início do chamado"Período de Cracóvia", quando o teatro dessa cidade, dirigido então por Jan Gwalbert Pawlowski, fez-se a matriz de fértil vida artística, e onde teve presença marcante Stanislaw Wyspianski. Intensificava-se, ao mesmo tempo, o movimento pela independência e vários escritores, intelectuais e artistas se congregaram no grupo "A Jovem Polônia", que no teatro teve os seus melhores representantes no próprio Wyspianski e em Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), em cuja obra se mesclaram os elementos realistas e simbólicos *(Em Busca da Felicidade*, enc. 1902). Wyspianski (1869-1907), personalidade eclética e inquieta, foi além de autor, encenador, cenógrafo, pintor e crítico, absorvendo a influência de Shakespeare e dos clássicos gregos, o que se demonstra numa das suas melhores peças, *Acrópole* (publ. 1904). Teve algumas das suas obras editadas em Paris, em virtude da censura: *A Legenda* (1892), *Meleagro* (1894). É presentemente, do passado polonês, um dos autores mais reencenados; *As Núpcias* (*Wesele*, enc. 1901) é considerada a sua obra-prima. Atingindo a Polônia as idéias do Théâtre Libre parisiense, encontraram em Gabryela Zapolska (1860-1921) quem melhor as traduzisse em drama, principalmente em *A Moralidade da Sra. Dulska* (enc. 1913), acerba crítica aos costumes do seu tempo. Alguns autores do advento do Realismo ao período entre as duas Grandes Guerras: Kazimierz Zalewski, Jozef Narzymski, Marja Pawlikowska-

Jasnorzewska, Karol Rostworowski. E, após a segunda, Leon Kruczkowski, autor de *Os Alemães.*

A partir de 1913, estendendo-se pelo período acima mencionado, a encenação assumiu papel maior no teatro polonês, seu acesso às grandes tendências européias modernas. Foram centros ativos o Teatro Polonês, criado naquele ano por Arnold Szifman, que agrupou, em orientações artísticas diferentes, entre outros encenadores, Ryszard Boleslawski e Karol Borowski, o Teatro Redouta, dirigido por Juliusz Osterwa e Mieczyslaw Limianowski, e o Teatro Boguslawski, onde atuou Leon Schiller (1887-1954), um dos melhores diretores do seu tempo. Trabalho destacado desenvolveu em Varsóvia Zbygniew Ziembinski, cuja presença posterior no teatro brasileiro, desde Os Comediantes, seria importante fator de renovação. Mais de trezentos homens de teatro da Polônia foram sacrificados, na Segunda Guerra Mundial, pelos nazistas, mas logo ao término do conflito oitenta palcos profissionais estavam em funcionamento.

A composição multinacional da Iugoslávia transferiu-se para o seu teatro. A primeira representação em esloveno ocorreu em 1789, ao passo que em croata isto aconteceu em 1840, em Zagreb, com um grupo de atores que se originara de amadores reunidos por Joakim Vujic, o criador do teatro servo-croata. A eles precedera o drama religioso e o jesuítico, como em muitos outros países, e a obra de alguns autores hoje clássicos, particularmente Marin Drzic (1519-?), cujas comédias continuam ocupando os tablados iugoslavos (entre muitas reencenações a de *Dundo Maroje,* por grupo de Belgrado, em Paris, em 1954). De nítida inspiração romântica foram, na segunda metade do séc. XIX, as obras de Laza Kostic, Josip Jurcic; autores realistas, Branislav Nusic e Ivan Cankar.

O principal teatro de Belgrado foi construído em 1869. Prova de uma vida teatral de grande vivacidade, já em 1867 perto de quarenta peças em esloveno eram representadas em Ljubliana. Recuperando-se das duas crises bélicas mundiais, o país contava, logo após o término da última, sessenta e cinco grupos profissionais. Para atender às minorias étnicas, fundaram-se casas de espetáculos na Macedônia, destinadas a representações em macedônio, teatros húngaros em Subotica e Backa Topola, um albanês em Pristina, um turco em Skoplje, um romeno em Vrsac, outro italiano em Rijeka. Integrado por atores arregimentados em todas as partes do país, organizou-se em 1948 o Teatro Dramático Iugoslavo, sediado em Belgrado. Dos dramaturgos do presente século destaca-se Ivo Vojnovic (1857-1929), autor de peças em que a matéria histórica está impregnada de sentido simbólico: *A Trilogia Dubrovinic* e outras.

E finalmente a Bulgária, último neste panorama dos países eslavos, onde o término parcial do domínio turco em 1878 possibilitou o desenvolvimento das atividades teatrais. Por volta do começo do século, prolongando-se pelas décadas seguintes, fez-se sentir nesse país forte influência do Teatro de Arte de Moscou, de cujo grupo de atores Nikolai Massalitinov foi chamado pelo governo búlgaro, em 1925, para assumir a direção da escola dramática do Teatro Nacional de Sofia, construído em 1907. Massalitinov havia feito em 1912 o papel de Cláudio na montagem de *Hamlet* projetada por Gordon Craig para a corporação de Stanislavski, e a sua filha Tania Massalitinova optaria também pela carreira do palco: em 1974 estava em evidência em Sofia, como protagonista de um monodrama sobre a cantora francesa Edith Piaff. Dos autores surgidos após a Segunda Guerra Mundial, mencionem-se Andrei Gulyachki (*A Promessa,* enc. 1949) e Lozan Strelkov (*Reconhecimento,* enc. 1950). Só recentemente constituiu-se, com efeito, a dramaturgia búlgara, tendo ocorrido em 1856 a primeira encenação na língua do país.

Hungria e Romênia

Sob o signo da afirmação nacional nasceu o teatro da Hungria, cuja anexação à Áustria, em 1713, agravou os problemas de uma cultura antiga e de perfil muito próprio. Nesse mesmo século, surgiram, ali, os primeiros grupos de atores ambulantes e o teatro do qual foram um dos pontos de partida se tornou estímulo para a conservação do idioma húngaro, ao qual vinha se sobrepondo o alemão de Viena, sacrifício que nem mesmo o estabelecimento da monarquia austro-húngara em 1867, com a fictícia igualdade entre as duas nações, conseguiria interromper. Fundou-se, enfim, no primeiro quartel do séc. XIX, um teatro nacional em Koloszvar, e em 1837 recebia este nome (Nemzeti Szinhaz) o de Budapeste. A independência húngara só adviria após a Primeira Guerra Mundial.

A dramaturgia contou, no período romântico, com dois nomes de importância: Imre Madach (1823-1864) e Mihaly Vorosmarty. Sob a inspiração de Goethe, o primeiro escreveu *A Tragédia do Homem (Az Ember Tragediaja),* publicada em 1861, denso e extenso poema dramático, que, apesar das dificuldades que oferece para a sua transposição cênica, foi, até os nossos dias, encenado em quase mil ocasiões diferentes. A sua estréia ocorreu em 1883, na primeira adaptação que dele se fez, de Ede Paulay. É de Mihaly Vorosmarty (1800-1855) *Csangor e Tunde* (publ. 1831), drama rico em fantasia. Resquícios românticos, mesclados com o Realismo, estiveram ainda em Karoly Kisfaludy (1788-1830), cuja obra *O Despertar de Aspod* constou do programa inaugural do Teatro Nacional em 1837. A obra-prima do período foi *O Governador Bank* (publ. 1820), de Jozsef Katona (1791-1830), sobre um trágico tema da história húngara. Ede Szigligeti (1814-1878) criava, por outro lado, a comédia de substância popular e o *vaudeville* nacional *(Liliomfi,* enc. 1849). Alguns dramaturgos do fim do século passado e da primeira metade do séc. XX: Gergely Cziky, Lajos Zilahy, Kalman Harsany.

Nenhum outro autor húngaro teve a difusão internacional de Ferenc Molnar (1878-1952). *Liliom,* obra que se encenou em 1909, sobrepujou em popularidade todas as outras de sua autoria, graças ao apelo sentimental da sua história. Manteve-se por muito tempo nos palcos de vários países e ainda em 1945 era transformada, nos Estados Unidos, em musical de sucesso, *Carousel,* de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. Outras obras de Molnar: *O Diabo,* de 1907, *O Guarda,* de 1924. Mais recentemente tiveram posição de relevo no drama húngaro: Lajos Biro, Menyhert Lengyel, Tibor Dery.

De todos os dramaturgos da Romênia o mais conhecido é Ion Luca Caragiale (1853-1913). Sua comédia *A Carta Perdida (O Scrisoarea Pierduta,* enc. 1884), com o seu vivaz teor de sátira política, extraindo efeitos cômicos, como outras obras do autor, de mudanças sociais que ocorriam no país, ainda não perdeu a eficácia cênica. Com razão a Romênia reconhece em Caragiale o seu grande clássico, fazendo reviver no palco, freqüentemente, essa e outras das suas obras, entre as quais *Uma Noite Tempestuosa, ou O Número 9* (enc. 1879).

Data que se tornou marco na história do teatro da Romênia, de língua neolatina, foi a da encenação em romeno, em 1830, de *Marino Faliero,* de Byron. Em 1877 fundava-se em Bucareste a Sociedade Dramática, moldada segundo a Comédie-française, fator de incremento da arte da encenação e da dramaturgia. Já havia sido construído em 1852, em Bucareste, o Teatro Nacional.

Cessada a Segunda Guerra Mundial, as atividades teatrais foram incrementadas, funcionando na Capital, entre outras salas, o Teatro do Exército, o da Confederação Geral do Trabalho, o Teatro Estatal Judaico. Na década de 60 havia na Romênia 42 elencos dramáticos profissionais, 22 teatros de marionetes, 15 teatros de ópera, 11 teatros de revista, seis salas de idioma húngaro para a minoria dessa origem, dois para a alemã. Entre os autores do pós-guerra: Aurel Baranga, Sergiu Farcassanu, Horia Lovinescu, Dorel Dorian.

Nos territórios que hoje constituem os países americanos de língua espanhola, o teatro floresceu mais cedo do que no Brasil. Data de 1526 a primeira encenação no México, logo após a sua conquista, em 1519. Em 1588 houve a primeira representação em São Domingos e nesse mesmo ano, em Havana, para a festa de Corpus Christi, contratou-se certo Francisco Mogica a fim de que montasse uma comédia. Recebia o Peru em 1599 a visita da primeira companhia vinda de fora das suas fronteiras; bem antes, em 1563, corporações profissionais promoviam espetáculos em Lima. No Chile, militares espanhóis em 1633 uniam-se a nobres e plebeus para um trabalho de palco. E já em 1597, contava o México com a sua primeira *casa de comedias.* O quadro foi o mesmo em quase todas as terras colonizadas pela Espanha, sem faltar a presença de mulheres como atrizes, como María Isabel Rodríguez, que desde 1582 praticou a sua arte na Capital peruana.

Formas indígenas, imitadas dos colonizadores ou efetivamente puras, existiram desde os tempos mais recuados da América Espanhola. Dessas últimas o melhor exemplo é o drama musicado e coreografado *Rabinal Achí (O Guerreiro de Rabinal),* ainda hoje apresentado todos os anos, em 25 de julho, na pequena localidade guatemalteca de Rabinal, em língua quiché, o que se fez também durante toda a dominação espanhola. Transcrito pelo abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg, esse drama de origem maia foi por ele publicado com tradução em 1862, em Paris. Os dois outros dramas pré-colombianos mais importantes são o *Ollantay* quéchua, do Peru, e o *Güegüence* náuatle, da Nicarágua. Da tradição ibérica, firmemente implantada nas populações de extensa faixa territorial, desde as partes dos Estados Unidos colonizadas pela Espanha e o México, até o Chile, são as *pastorelas,* pequenas peças do ciclo natalino, que continuam vivas com as suas variantes, os *pasos* e *entradas a Jerusalém.* As *loas* são de origem mais erudita.

Teve o México, em seus começos, dois autores de nível fora do comum: Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639), ali nascido mas a rigor pertencente ao teatro da metrópole, e Sóror Juana Inés de la Cruz, nome religioso de Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Cantillana (1651-1695), autora de três autos e duas comédias *(Los empeños de una casa, Amor es más laberinto,* publs. 1700). Na Argentina há várias notícias de representações a partir do segundo quartel do séc. XVIII e em 1789 foi encenada a primeira peça nativista, *Siripo,* de Manuel José de Lavardén (1754-1810). A primeira peça argentina foi uma *Loa* da autoria de Antonio Fuentes del Arco, representada em Santa Fé em 1717, em louvor de Felipe V da Espanha, por ter suprimido tributos até então devidos pela cidade. Diversos autores escreveram para o teatro desde a independência até o fim do séc. XIX: Francisco Fernández, Nicolás Granada e Martín Coronado, entre outros. Do segundo foi *Juca Tigre,* sátira contra o Brasil, não a única da sua espécie, de escandalosa repercussão em 1893. Mais importante que a dramaturgia foi a intervenção de José Podestá (1858-1937) e da sua família de atores na vida teatral argentina. Em 1884, José Podestá, homem de circo, engajado na empresa circense Teatro-Circo Humberto Primo, encenava em pantomima *Juan Moreira,* teatralização da novela do mesmo título de Eduardo Gutiérrez (1851-1889). Tinha início, desta forma, o chamado teatro *gauchesco,* calcado em temas *criollos* e difundido pelo Interior do país pelos Podestá, cuja montagem da obra de Gutiérrez o Imperador D. Pedro II veria no Rio de Janeiro, ainda em 1884. No começo do século os Podestá achavam-se no Teatro Rivadavia, em Buenos Aires, a serviço de elevado número de autores por eles estimulados ao drama de temas nacionais: Pérez Peti, García Veloso, Augusto Fontanella. O primeiro dramaturgo de envergadura do teatro do Rio da Prata — pois assim se deve entender a vida de palco de Buenos Aires e Montevidéu, nesse período — viria com Florencio Sánchez (1875-1910), nascido na Capital uruguaia, cuja existência pontilhada de incidentes levou-o a buscar refúgio político no Brasil. Tendo feito de Buenos Aires o seu domicílio definitivo, Florencio Sánchez dedicou-se ao teatro e nele soube refletir a sociedade rio-platense do seu tempo, tanto a rural como a urbana, que sofria profundas modificações, em obras como *M'hijo el dotor* (enc. 1903) e *Barranca abajo* (enc. 1905).

Novos autores surgiram, a partir das décadas de abertura do século, alguns de fácil concessão ao público. Nessa dramaturgia de transição há a mencionar os nomes de Samuel Eichelbaum (1894-1967), criador entre outras peças de *Un guapo del 90* e *Dos brasas* (Premio Nacional de Teatro 1940, 1957), Camilo Darthés (1889-1949), autor de *Los hijos crecen* (em colab. com Carlos Damel, enc. 1937), Conrado Nalé Roxlo, de 1898 (*Judith y las rosas,* Premio Nacional de la Comedia, 1957), Ernesto Herrera, Ricardo Rojas, Pedro Pico, Rodolfo González Pacheco, José María Menner Sans, Armando Discépolo. O aparecimento, desde a década de 20, de grupos de renovação — o principal dos quais; o Teatro del Pueblo, foi fundado em 1930 por Leónidas Barletta, também o Teatro Libre, La Máscara e outros — abriu novo capítulo para o teatro argentino.

Os demais países hispano-americanos criavam, nesse entretempo, a sua dramaturgia, com lugar de destaque para os chilenos Armando Moock e Antonio Acevedo y Hernández, os colombianos Antonio Álvarez Lleras, Alejandro Mesa Nichols e Luis Enrique Osorio, o boliviano Mario Flores, o paraguaio Julio Correa, o equatoriano Augusto Sacatto Arias.

Não esteve isento o teatro hispano-americano, principalmente nos seus dois grandes centros, Buenos Aires e Cidade do México, de um surto de teatro comercial e *costumbrista,* contra o qual se esboçou significativa reação entre 1925 e 1940, sob a inspiração de encenadores e autores europeus, em especial Pirandello. No México colocou-se nesse campo o Teatro de Ulises, fundado em 1928, tendo como um dos seus idealizadores o poeta Xavier Villaurutia (1903-1950), também autor de talento: *El ausente, Parece mentira* (encs. 1952). A partir de então dramaturgos portadores de uma nova mensagem foram se afirmando, entre os quais Rodolfo Usigli (nascido em 1905), de obra extensa, na qual os temas nacionais se põem a serviço de um teatro de idéias: *Corona de sombra* (enc. 1947), *Corona de fuego* (enc.1961), *Corona de luz* (enc. 1969).

Na Argentina, juntamente com a já vista atuação de grupos, a encenação em 1925 de *Tu honra y la mía,* de Francisco Defilippis Novoa, foi um dos inícios da reforma do drama, graças ao seu tratamento inovador dos temas da realidade e da personalidade. A mesma insurreição contra o Realismo apontou nas primeiras obras de Antonio Cunill Cabanellas: *Comedia sin título* (enc. 1927), *El espectador o la cuarta realidad* (enc. 1928). Dramaturgo de mérito do período foi Roberto Arlt (1900-1942), de cuja autoria é *La isla desierta* (enc. 1938). Sua obra está sendo hoje reavaliada e nela se vêem indícios do Expressionismo.

Nos Estados Unidos, os tempos coloniais e o séc. XIX, que aqui serão examinados, foram o terreno de gestação do seu teatro, de forte presença contemporânea. Nos territórios outrora espanhóis, a primeira representação se fez em 1598; noutros de língua francesa o mesmo aconteceu em 1606. Em língua inglesa, a de que se tem notícia e que teve lugar na Virgínia em 1665, foi a de uma obra intitulada *Ye Beare and Ye Cubbe,* seguindo-se em 1702, no William and Mary College, também na Virgínia, a montagem de peças pastorais religiosas e clássicas. Em 1767, em Philadelphia, era levada ao palco a tragédia *The Prince of Parthia,* da autoria de Thomas Godfrey (1736-1763), na primeira montagem profissional de um drama norte-americano, a cargo de The American Company, companhia que deveria desempenhar longo e importante papel na história do teatro dos Estados Unidos. Quase na mesma ocasião, Robert Rogers imprimia em Londres a tragédia *Ponteach, or the Savages of America* (1766), com argumento já nativista.

Cessadas as lutas da independência, as atividades teatrais ganharam maiores dimensões, sendo o mais importante dramaturgo do período William Dunlap (1766-1839), que escreveu, entre outras peças, a comédia *The Father, or American Shandyism* (enc. 1789). O séc. XIX começou com o florescimento das empresas teatrais, a construção de novas casas de espetáculos, e a visita freqüente de atores europeus, principalmente ingleses. Radicava-se no país Junius Brutus Booth (1796-1825), dessa nacionalidade, o primeiro de uma família de artistas famosos. Seu filho Edwin viria a ser, na segunda metade do século, um dos atores mais destacados. Outro filho, John Wilkes, também ator de mérito, perpetuaria de forma diversa o seu nome, em 1865, como executor da morte do Presidente Lincoln. Junius Brutus Booth trouxe da Europa o estilo romântico de interpretação, que em breve haveria de produzir o seu primeiro expoente norte-americano, Edwin Forrest (1806-1872). Fascinado pelas culturas indígenas e de grande prestígio no meio teatral e literário do seu tempo, Forrest incentivou John Augustus Stone (?-1834) a escrever *Metamora, or The Last of the Wampanoags* (enc. 1829), peça da qual foi protagonista e que se tornou o modelo de uma extensa linha de dramas indigenistas, cuja tradição o cinema herdou.

A representação no estilo romântico mais o nativismo na literatura dramática tornaram-se os ingredientes do Romantismo no teatro dos Estados Unidos. Não faltou, todavia, uma tragédia à maneira da escola, bem exemplificada em *Francesca da Rimini* (enc. 1855), de George Henry Boker (1824-1890), dada pela crítica como a melhor obra romântica.

Ultrapassando os limites desse período, a primazia do ator no conjunto da criação e das atividades teatrais prolongou-se por todo o séc. XIX, atingindo o primeiro lustro do presente. Era a "Idade dos Atores" *("Age of Actors")*, no seio da qual amadureceram algumas formas de espetáculos de grande relevância para o teatro nacional e de ressonância posterior no mundo. Os *show-boats* surgiram no começo do séc. XIX, o primeiro dos quais possivelmente em 1817. Autêntica criação popular, os teatros flutuantes, cujo itinerário principal era o Rio Mississippi, encontraram em William Chapman e sua família o seu mais famoso grupo de atores ambulantes, em atividade a partir de 1830. Nas três primeiras décadas do século, o negro norte-americano, presente no palco desde os últimos anos do séc. XVIII, criou as suas próprias modalidades de espetáculos. E quando a sua severa situação marchou para o desfecho da Guerra da Secessão, foi o drama social do negro que se transformou em marco histórico, através da adaptação de *Uncle Tom's Cabin* (enc. 1852), a novela de Harriet Beecher Stowe, antes do conflito assistida por cerca de um milhão de espectadores. Por outro lado, enquanto a comédia firmava-se definitivamente em 1845 com *Fashion*, de Anna Cora Ogden (1819-1870), os temas e personagens urbanos ganhavam corpo em *The Poor of New York* (enc. 1857), de Dion Boucicault (1822-1890). A peça, de tema nova-iorquino, adaptação da francesa *Les pauvres de Paris*, de Edouard Brissebarre e Eugène Nus, anunciava o Realismo.

A maré montante do Realismo, concebido como o emprego de todos os meios cenográficos e mecânicos à disposição do encenador, culminou em *Ben Hur* (enc. 1899), adaptação da novela de Lew Wallace, criada na Broadway, singular espetáculo do qual se sabe que consumiu toneladas de cenários. A Guerra da Secessão e as suas conseqüências haviam transferido para Nova Iorque, mais exatamente para a Broadway, o centro da vida teatral, antes ativa também em outras cidades. O êxito de *The Black Crook* (enc. 1866), o primeiro espetáculo em que a música e a dança eram componentes regulares, ajudou a consolidar o prestígio da grande via pública de Nova Iorque e a sua significação como matriz do teatro comercial. Abrira-se o caminho para o musical, que viria a tornar-se uma das boas contribuições do teatro dos Estados Unidos — e depois do seu cinema — ao espetáculo moderno.

Teatro Judaico

O teatro dos judeus acrescenta às suas peculiaridades idiomáticas — a divisão em ídiche, hebraico e ladino — a da ausência de fronteiras geográficas, mesmo depois de criado o Estado de Israel. As mais remotas manifestações teatrais judaicas surgiram sob a inspiração dos Meistersinger alemães, e com mais consistência ainda nas chamadas peças do Purim (celebração religiosa que recai aproximadamente em começos do mês de março), as primeiras das quais, ao que parece, ocorreram na França e na Alemanha, no séc. XIV. Assumiram forma literária, porém, no começo do séc. XVII, demonstrando clara influência da *commedia dell'arte*, com o Capitão identificado com Golias, Pantaleão com Abraão, ou outras figuras do Velho Testamento. Com efeito, a Itália por mais de uma maneira transmitiu as suas peculiaridades às peças do Purim, tendo sido o Carnaval italiano a própria fonte definitiva da forma e servindo as máscaras para representar os personagens do Livro de Ester. Na Alemanha, a primeira como tal admitida pelos historiadores teve o título de *Ahasuerus* e foi apresentada em 1708.

O mais antigo drama em hebraico que se conhece fora da destinação do Purim teve o título de *A Comédia de um Casamento* e foi escrito por Leone de Somi (1527-1592), na Itália, país que compartilhou com a Holanda a prioridade na criação do teatro no idioma tradicional dos judeus. É de 1618 o mais velho manuscrito dessa obra, na qual estão bem claros, também, indícios da *commedia dell'arte*. Por volta de 1700 a peça *Tuftei Olam* , de

Moises Zacuto (1625-1697), era encenada na sinagoga da cidade italiana de Ferrara. O apogeu dessa dramaturgia em hebraico do séc. XVIII foram as criações de Moisés Hazim Luzzatto (1707-1747), de origem italiana mas residente em Amsterdam, autor, entre outras obras, de *Tehilla Levisharim* (publ. 1743). A revivescência do drama em hebraico, já então para grande público, não esperou o seu território próprio no Estado de Israel. Em 1907, Isaac Katzenelson (1886-c.1941) fundava em Varsóvia um teatro para reacolhê-lo.

O ramo menor do drama judaico é o ladino, no idioma dos judeus expulsos da Espanha a partir de 1491. Em Salônica, na Grécia, sede de grande comunidade dessa procedência, houve o maior número de grupos a ele dedicados. Na outra extremidade está o drama em ídiche, cujas primeiras obras foram escritas na Alemanha, figurando entre as mais vetustas *Reb Henoch*, de cerca de 1793, escrita por Isaac Eichel (1756-1804). Joseph Biederman (nasc. 1800) teve encenadas em Viena, por volta de 1850, algumas peças desse segmento da dramaturgia judaica, que deveria florescer na Rússia, onde produziria autores da envergadura de Salomon Ansky; seu drama *Dybbuk* (enc. 1920) terá a sua história de palco examinada no capítulo deste livro dedicado ao teatro russo moderno. Ao que se sabe, a primeira sala permanente para o espetáculo em ídiche instalou-se em 1876 em Jassy, na Romênia, por iniciativa da Abraham Goldfaden (1840-1908). Também dramaturgo, com obras que permanecem no repertório judaico: *A Feiticeira*, de 1879, *Sulamita*, de 1880.

Depois da revolução russa de 1917, Nova Iorque deveria transformar-se na Capital do teatro ídiche, florescendo também uma dramaturgia norte-americana nesse idioma, que abrange, entre muitas outras obras e autores, *Riverside Drive* (enc. 1927), da autoria de Leo Kobrin. Uma fase de teatros de arte se seguiria na Europa, com a criação de grupos experimentais, influenciados por Stanislavski, Reinhardt e outros *metteurs en scène*, fato que se reproduziu na América do Norte. Um dos primeiros grupos dessa natureza foi a chamada Troupe de Vilna, da Capital da Lituânia, criada em 1916 por David Hermann (1876-1930). Vieram depois Nosso Teatro (1925), em Nova Iorque, e o Teatro Estatal Judaico da URSS, dirigido inicialmente por Aleksandr Granovski, (1890-1937). Já então a dramaturgia ídiche contava com um valioso acervo e bons autores: *Mirra Efros* (enc. 1898), de Yakob Gordin (1853-1909), *O Golem* e *Milagre no Gueto de Varsóvia* (enc. 1945), de Halper Levick, nascido em 1888, as obras de Salomon Ansky, Scholem Asch, Isaac Loeb Peretz, Ossip Dymov, as adaptações dos contos de Scholom Aleichem, de grande êxito. Entrementes, emigravam para o território que depois seria o Estado de Israel alguns dos melhores expoentes do teatro ídiche, como os comediantes do Habimah russo, que lá se fixou em 1932.

Vale retornar ao teatro dos judeus de Amsterdam no séc. XVII, para observar que nem só em hebraico se escreveram e encenaram os seus dramas naquela cidade holandesa, residência de numerosos judeus de origem espanhola e portuguesa. De uma representação em português, em 1624, dá notícia Teófilo Braga *(Escola de Gil Vicente)*, a do *Diálogo dos Montes*, da autoria de Rehuel Jessurum, obra que muito tempo depois (1767) deveria ser impressa na mesma cidade.

O Diálogo, "auto que se representou com a maior aspectação & solenidade, na sinagoga amstelodama de Beth Jahacob, na festa célebre de Sebuoth, ano 5384", como elucida o seu próprio frontispício, é de natureza alegórica e foi escrito em versos, contendo partes cantadas. Nele aparecem como interlocutores, entre outros, a Terra, prólogo que foi dito pelo próprio autor, o Monte Sinai, representado pelo "mui insigne Senhor R. Abraham da Fonseca", o Monte Sião, a cargo de Isaac Cohen Lobato, o Monte Carmelo, cujo papel "pertenceu ao Doutor R. David de Haro".

Refere-se Teófilo Braga a outra peça em português, também da Holanda, esta ao que parece somente impressa (em Delft, no ano judaico de 5459), "composta por um autor célebre" — diz a página-de-rosto — e intitulada *Comédia Famosa dos Sucessos de Jacó e Esaú.*

Países Árabes e Islâmicos

Em que pesem as reservas de natureza religiosa, os países árabes desenvolveram, no curso da história, formas próprias de representação. Uma das mais remotas é resultado da evolução dos torneios nos quais participavam os melhores poetas da Arábia para declamar as suas obras. Escolhidos por votação os vencedores, tinham expostos os seus poemas nos muros do lugar santo de Meca, a Kaaba. Transformaram-se esses torneios em verdadeiros espetáculos de teatro, não mais limitados a recitativos, encarnando cada participante os personagens dos seus escritos. Essa modalidade ainda subsiste em Alepo, na Síria, e tem sido utilizada como ponto de partida para experiências modernas, como o teatro político sírio e iraquiano. Dos textos antigos há alguns da autoria de Imru el-Kays e Antara Benchadad, famosos poetas árabes.

Forma ainda mais complexa é *o tazi* (em alguns países *ta'ziyah)*, vinculada à própria religião islâmica, cujo elemento básico é a descrição de episódios das lutas entre os sunitas e xiitas pela sucessão de Maomé. Acredita-se que surgiu no Iraque, difundindo-se por todos os países e regiões onde tem relevo a face xiita do Islamismo: no próprio Iraque, Síria, Líbano, Egito, no que é hoje a União Soviética e Índia. No Irã, onde se celebrava solenemente, sofreu restrições por parte do governo essa modalidade de representação, própria do mês de Muharram, muitas vezes comparada ao mistério medieval cristão e de intensa participação emocional do público. O eixo da cerimônia é o martírio de heróis xiitas e nela se utilizam elementos simbólicos, como um pequeno vaso com água para significar o Eufrates. Acredita-se que tenha amadurecido no séc. XVIII, ou se mais antiga, no XVI.

O teatro de sombras de há muito existe no mundo árabe e produziu textos escritos; estão conservados, na Biblioteca Nacional do Cairo, alguns do séc. XIII, atribuídos a Mohammed Ibn Damal al-Mussally (1248-1311), natural do Iraque. Faz-se mediante a projeção sobre uma tela de figuras recortadas de couro, enquanto o manipulador, com a eventual intervenção de um ajudante, imita as vozes dos personagens. No séc. XIX atingiu a África do Norte, tendo chegado à Argélia em 1835, assim como à Tunísia.

Outra forma de teatro de sombras, o *aragueuze* (ou *karagueuze, karagöz,* em diferentes modos de registro na literatura ocidental), usa figuras de madeira articuladas por cordéis, é comum no Egito e na Turquia, para onde teria sido levado por ciganos. Alguns investigadores vêem na denominação — também o nome da figura principal — uma corruptela de Karakache, como se chamava um governador do Cairo, de origem curda, célebre por sua violência e objeto de críticas em espetáculos desse tipo. Na Turquia, com efeito, dada por outros como pátria do *aragueuze,* esse teatro de sombras assumiu perfil modelar, popularizando-se ainda mais com a criação dos cafés nas cidades, no séc. XIX, e o emprego da iluminação a gás e eletricidade.

Elementos de representação existiram também nas danças dos dervixes da seita *mawalawi,* fundada no séc. XIII pelo poeta Jalal Eddin ar-Rumi (1207-1263), que se propagou pela Síria, Iraque, Irã e Egito, assim como nos rituais da seita sufista, de maneira especial na coreografia denominada *al-samah,* intercalada de cantos e recitativos, celebrada nas reuniões religiosas do *az-zikr.*

O teatro à maneira ocidental tem história recente nos países árabes e desenvolveu-se primeiro na Síria e no Egito. Companhias européias atuaram no Egito durante a sua conquista por Napoleão, apresentando-se perante a oficialidade francesa. Viajantes lá chegados no séc. XIX, inclusive o escritor francês Gérard de Nerval (1808-1855), que aportou em 1843, descreveram casas de espetáculos e representações que viram, dadas para as colônias européias, principalmente a italiana e a francesa, e para a elite nativa. Acontecimento importante foi a inauguração da Ópera do Cairo, construída por Ismail

Paxá, ocasião para a qual Giuseppe Verdi (1813-1901) compôs a ópera *Aída*, nela estreada em 1871.

A Síria teve papel preponderante nos primeiros momentos do teatro moderno árabe, graças a certos autores e empresários, na maioria dos casos na dupla condição, de nomes bem conhecidos. Marun Nakkache nasceu em 1817 em Saída, no Líbano, e faleceu em Tartus, na Síria, em 1855. Durante viagem que fez à Itália, decidiu-se a fazer carreira teatral e, de volta à Síria, constituiu a sua companhia. Escreveu várias peças, inclusive *Abu Hassan, o Idiota* (enc. 1848). Com o seu falecimento, a companhia passou às mãos do seu sobrinho Salim Nakkache que, hostilizado por suas atividades artísticas, mudou-se para o Egito. Ahmad Abu Khalil al-Kabani (1830-1903), de Damasco, familiarizou-se com o teatro nas escolas dos missionários europeus. Também dramaturgo (*Waddah*, enc. c. 1865), fundou o primeiro teatro daquela Capital, denominado A Casa do Teatro Árabe (Dar Attamsil al-Arabi). Sofrendo a oposição das autoridades religiosas, emigrou para o Egito, onde continuou o seu trabalho, depois da morte de Madhat Paxá, que o protegia. Homenagem lhe foi prestada em Damasco, em 1961, ao inaugurar-se o teatro que recebeu o seu nome.

O teatro moderno surgiu no Egito, por conseguinte, graças à presença desses artistas vindos da Síria. A primeira companhia desse país a chegar ao Egito foi a do próprio Salim Nakkache, que fez a sua estréia em 1876, em Alexandria, com um repertório de teatro musicado e de clássicos franceses, inclusive Racine e Corneille. Posteriormente a companhia passou às mãos do escritor Yussef Khayat, de 1877 a 1895, e do elenco que manteve desligou-se Suleiman Kardahi (falecido em 1909), para constituir o seu próprio, que apresentou peças traduzidas e originais, tendo visitado várias cidades do Egito e da Síria, e finalmente, por alguns dias, em 1891, Paris. Kardahi deixou o seu país em 1907, para estabelecer-se em Túnis, onde fundaria o primeiro teatro árabe. A carreira de Ahmad Abu al-Kabani no Egito estendeu-se de 1884 a 1900 e no seu grupo formou-se Eskandar Farah, que organizou companhia dissidente, incentivadora da obra dramática dos escritores contemporâneos. Dos atores do palco egípcio desse período, um dos mais destacados foi Georges Abyad, de origem libanesa, que estudou no Conservatório de Paris de 1904 a 1910, e ao retornar especializou-se em clássicos franceses, dedicando-se depois à dramaturgia em árabe. Exerceu intensa atividade artística entre as duas Guerras Mundiais. Outro encenador-autor de fase mais recuada deve ter o seu nome lembrado, Yakub Sannuha (1839-1912), conhecido como "o Molière do Egito". Tendo estudado arte dramática em Livorno, na Itália, ao retornar fundou o seu próprio teatro e escreveu as suas peças, em grande parte influenciadas por Molière, Goldoni e Sheridan. Das trinta e duas da sua autoria, só sobrevive *O Molière do Egito e os Seus Infortúnios,* modelada sobre *L'impromptu de Versailles,* do comediógrafo francês.

Em meados da década de 60, o Egito contava doze elencos subsidiados pelo Estado, mais outros quatro particulares, sendo o mais antigo dentre os primeiros o do Teatro Nacional, fundado nos anos de 30. No Cairo teve atuação destacada o Teatro de Bolso, que revelou a dramaturgia européia do Absurdo. Antes, em 1958, surgira o Teatro de Marionetes do Cairo, depois internacionalmente conhecido. Alguns dos dramaturgos egípcios contemporâneos de maior aceitação pública: Saad Wahba *(O Caminho da Segurança),* Nooman Achur *(A Família Dogbry),* Alfred Farag *(O Barbeiro de Bagdá),* todos preocupados com os problemas da sociedade do seu país. Essas peças foram apresentadas pelo Teatro Nacional em 1968.

Contando, nos anos mais próximos, com grande número de homens de teatro de orientação atualizada em relação às tendências mundiais, como o jordaniano Akram Dabbagh, o argelino Abdelkader Ould, o libanês Antoine Multaka, o sírio Cherif Khaznadar, o teatro dos países árabes criou na década de 60 o Festival de Hammamet, na Tunísia, e o Centro de Estudos Avançados de Teatro, instituído naquela cidade, em 1965, por Cecil Hourani, sob a direção de Claude Planson, ex-membro da equipe francesa de Jean Vilar. Dos trabalhos iniciais, dedicados principalmente às disciplinas teóricas, como a História e a Sociologia do Teatro, e também à técnica teatral, participaram, entre outros, a encenadora inglesa Joan Littlewood e o sociólogo francês Jean Duvignaud.

A Idade do Experimentalismo

A RÚSSIA NO CENÁRIO MUNDIAL

Quando o século XX se pôs a caminho, foi o Teatro de Arte de Moscou o primeiro núcleo plenamente estruturado em novas linhas a reservar-se um lugar na história do teatro moderno. Isto significou a consagração do espírito de reforma, em mãos de um grupo extraordinariamente capaz de absorver tendências e sintetizá-las, com uma mensagem sem precedentes para o ator, e ao mesmo tempo o primeiro comparecimento do teatro russo, em papel de destaque no plano internacional.

O teatro como atividade artística regular se havia consolidado na Rússia, sob a tutela dos meios oficiais, na segunda metade do séc. XVIII — não fosse a própria Catarina II (1729-1796) autora de comédias *(O Tempora,* publ. em 1772, e outras). Mas só no fim deste mesmo século ganharia corpo a dramaturgia nacional, num primeiro surto em que se destacou Aleksandr Petrovitch Sumarokov (1718-1777), expoente de um Neoclassicismo inspirado nos autores franceses, fonte de tragédias de entusiástica acolhida como em 1747 aconteceu com *Khorev,* e em 1751 com *Zemir,* mas de fato destituídas de originalidade; e na comédia, apresentando maior brilho, Dmitri Ivanovitch Fonvizin (1744-1792), cuja peça *O Menor,* levada à cena em 1782, é vista como o verdadeiro início do repertório cômico russo. A mais alta expressão do Romantismo no seu país, Aleksandr Sergueievitch Puchkin (1799-1837) surgiu como a grande figura deste período. Sua tragédia *Boris Godunov,* concluída em 1825 e publicada em 1831, nada fica a dever ao que de melhor produziu a escola romântica em qualquer parte. Amante do teatro, embora pouco representado durante a sua vida, Puchkin deixou outras obras menores mas de bom nível: *Mozart e Salieri* (enc. 1832), *O Convidado de Pedra, O Cavaleiro Avaro* (encs. póst. 1847, 1852). Tanto quanto Puchkin influenciado pelos românticos ingleses e alemães, foi Mikhail Iurievitch Lermontov (1814-1841) o segundo em importância; a sua obra-prima, *O Baile de Máscaras,* drama passional escrito em 1835, foi oportunidade para críticas à sociedade do seu tempo. Um número crescente de autores se dedicou ao teatro desde a idade de Puchkin até os fatos capitais do fim do século. Na comédia, Aleksandr

Sergueievitch Griboiedov (1795-1829) criou quadros de costumes, dos quais o mais interessante a sátira *A Desgraça por Ser Sagaz,* objeto de rigorosa interdição da censura até 1831, ano em que foi representada com grandes supressões. O gênero atingiu o seu apogeu com Nikolai Vasilievitch Gogol (1809-1852) e com a sua obra a Rússia deu provas de plena maturidade no drama. Gogol não se limitou a escrever *O Inspetor (Revizor),* levada à cena em 1846 e por si só suficiente para consagrá-lo como um dos grandes comediógrafos universais. Entre 1832 e 1837, havia escrito outras obras, entre as quais *Os Jogadores, A Manhã de um Homem de Negócios, O Casamento.* Já avançado o século, o Realismo russo dava a conhecer o seu mestre, Aleksandr Nikolaievitch Ostrovski (1823-1886). Hábil artífice, Ostrovski deve a sua permanência no repertório nacional à autenticidade das suas criações, numerosas e escritas com a vivência profissional que faltou a muitos dos seus predecessores. *A Tempestade* é considerada sua obra-prima; mas a grande maioria das suas peças, comédias com algum sabor amargo, não seguiu a linha trágica deste drama doméstico, encenado em 1860. Outras obras de Ostrovski: *Não Te Sentes no Trenó Errado* (enc. 1853), *É Assunto de Família* (enc. 1861). Os dados seguintes bem ilustram a popularidade de Ostrovski em seu país: entre 1854 e 1872, ainda vivo o autor, houve mais de 750 representações das suas obras; somente em 1939, os teatros soviéticos ofereceram cerca de 13.000.

Na segunda metade do séc. XIX (século assinalado pelo rigor da censura), a literatura russa em quase todos os seus gêneros vivia a sua fase áurea — as medidas de Puchkin não voltaram, contudo, a ser reproduzidas na poesia — e deste período datam também os dramas realistas de Lev Nikolaievitch Tolstoi (1828-1910), profundamente impregnados da moralidade pessoal do grande escritor: *O Poder das Trevas (Vlast Tmi,* estreada em Paris por Antoine em 1888), estudo da degradação reinante no campesinato, *Os Frutos da Ilustração* (encenada em 1891 por Stanislavski, antes de criar-se o Teatro de Arte de Moscou), são algumas das obras por ele dadas à luz nas duas últimas décadas do século. *O Cadáver Vivo,* escrita em 1900, seria encenada pelo Teatro de Arte de Moscou em 1911, ano da sua publicação póstuma. Ivan Sergueievitch Turgueniev (1818-1883) também afastou-se eventualmente do romance em *Um Mês no Campo* (enc. 1872) e noutras peças realistas. Do Conde Aleksei Konstantinovitch Tolstoi (1817-1875), foram os dramas históricos que Stanislavski iria incluir no seu repertório: *A Morte de Ivan o Terrível, O Tsar Fiodor Ivanovitch, O Tsar Boris.*

Em 1888 Konstantin Sergueievitch Alekseiev, mais tarde conhecido como Stanislavski (1863-1938), presidia em Moscou a Sociedade de Arte e Literatura, cujas finalidades incluíam representações dramáticas, e desta experiência passou a outra definitiva e vitoriosa, a do Teatro de Arte de Moscou, organização fundada em 1898, que já no começo do século contava com uma estrutura de mais de cem artistas e técnicos. Desde os primeiros momentos, ao lado de Stanislavski esteve Vladimir Ivanovitch Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943), homem de letras, dramaturgo *(O Preço da Vida,* enc. 1896, e outras obras) e encenador. À medida que o Teatro de Arte se afirmava, Stanislavski — ele próprio ator — impunha-se como um dos grandes reformadores do teatro no séc. XX, não só como *metteur en scène,* mas também como criador do método de interpretação que tomou o seu nome e assim se tornaria conhecido em todo o mundo; e graças ao seu trabalho esta arte foi provida de um instrumental teórico nem antes nem depois superado, no que concerne à seriedade e profundidade do enfoque científico e estético. Ao mesmo tempo,possibilitava ao Teatro de Arte o amadurecimento de um punhado de dramaturgos, dos quais os mais importantes foram Anton Tchekhov e Maksim Gorki. Fez-se também escola de encenadores famosos, como Vsevolod Meyerhold, Leopold Sulerjitski e Evgueni Vakhtangov, e de atores que deveriam ser apontados como mestres consumados de seu ofício: Olga Knipper-Tchekhova (1870-1959), esposa de Tchekhov, Ivan Moskvin (1874-1946), Vasili Katchalov (1875-1948), Leonid Leonidov (1873-1941), Maria Guermanova (1884-1945). Consagrou um compositor, que a ele serviu: Ilia Satz (1875-1912).

Inicialmente Teatro de Arte de Moscou para Todos (ou Popular) e, no futuro, em homenagem ao autor de *Albergue Noturno,* Teatro Acadêmico de Arte no Nome de Maksim Gorki, o Teatro de Arte de Moscou nasceu sob o signo do "Realismo histórico" e da rejeição da "teatralidade" — no sentido de convenções que resistiam —, até então dominante na Rússia, como em toda Europa pós-romântica. Foi em outubro de 1898, instalado no Teatro Hermitage, antes que o milionário Savva Morozov (logo íntimo colaborador de Stanislavski) lhe doasse edifício próprio. Fez o seu espetáculo inaugural com *O Tsar Fiodor Ivanovitch,* de Aleksei Tolstoi, e em dezembro do mesmo ano apresentava *A Gaivota,* de Tchekhov, que daria a imagem para a sua insígnia, tendo no entretempo montado algumas outras peças. Ibsen, Hauptmann, Gorki, Tolstoi, Turgueniev, Aleksei Tolstoi, além dos clássicos, proporcionaram ao Teatro de Arte o repertório conveniente para a prática de um Realismo bem próximo do Naturalismo, na sua fase do "Realismo histórico". Cedo, porém, se cunhariam as expressões "Realismo espiritual", "Realismo psicológico", "verdade artística", para indicar a via principal por onde o teatro de Stanislavski iria enveredar, na busca de uma realidade mais profunda, para além da simples réplica da história e do cotidiano, a que se prestaram sobretudo os dramas de Tchekhov, também os de Ibsen e

Hauptmann, nas duas tendências oportunos. Linha paralela, o drama social derivou da colaboração de Gorki. A partir de 1904, com a montagem de *Os Espectros,* de Ibsen, até os primeiros anos da década de 10, tendo então à sua disposição a dramaturgia de Andreiev, Stanislavski respondeu favoravelmente ao Simbolismo, de profunda influência na Rússia. Havia incorporado as lições da companhia de Meiningen, que vira em Moscou, mais as da vanguarda parisiense e as idéias de Appia. Finalmente as de Edward Gordon Craig se fariam sentir e em 1912 o Teatro de Arte levava a público o *Hamlet,* em cuja encenação o artista inglês havia colaborado.Mas já em 1914 o teatro rompia os seus compromissos com o Simbolismo e retornava ao Realismo psicológico, do qual se tornou o grande centro acadêmico. De 1922 a 1924, Stanislavski e seus atores, tendo atravessado a grande crise da Revolução, excursionaram pela Europa e América e sua presença muito modificou o rumo das coisas teatrais dos países visitados, sobretudo nos Estados Unidos. Não fora a primeira peregrinação do TAM, pois já em 1906 ia adiante de Viena, atingindo Praga, Berlim e outras cidades. Desde então mantém a sua presença na URSS e a sua imagem nos palcos dos grandes centros teatrais europeus, como herdeiro dos ensinamentos dos seus fundadores. Nos últimos anos de sua vida, Stanislavski dedicou-se a compendiar as suas idéias, numa série de escritos que em parte ficaram inéditos. Durante a sua existência foram ao prelo a sua biografia artística, *Minha Vida na Arte,* primeiro na versão norte-americana, intitulada *My Life in Art* (Boston 1924), e em 1933 impressa na URSS *(Moia Jizni v Iskusstve,* ed. Akademia), e *A Preparação do Ator,* cuja edição russa, de 1938, havia sido precedida também em dois anos pela americana. Obras póstumas são *A Construção da Personagem* e *Notas para a Encenação de "Otelo".* Em 1954, foi publicado em Moscou o primeiro volume das *Obras Reunidas (Sobranie Sotchinieni).*

Entre os dramaturgos que receberam o apoio do Teatro de Arte, Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) apontou como a figura maior. Mestre da arte da ficção, sobretudo do conto, este escritor, de existência tão breve quão fecunda, trouxe para o teatro uma linguagem literária despojada de retórica e repleta de nuanças, instrumento até então desconhecido para a análise psicológica e a serviço de tramas em que os conflitos se tornavam difusos e se deslocavam para centros imprevisíveis. Profundamente russo no seu espírito e no elenco humano que criou, desabitado de heróis no sentido convencional, Tchekhov deixara entrever nas suas peças de curta duração *(Na Estrada Real,* 1886; *O Urso,* 1888; *O Canto do Cisne,* 1888; *O Pedido de Casamento,* 1889; *O Aniversário,* 1892, nestes anos publicadas) as qualidades que iria demonstrar, em toda a plenitude, nas suas obras de maior porte. A primeira dentre estas a ser apresentada, *Ivanov* (1887 em

Moscou), não logrou, contudo, a maestria de *A Gaivota (Tchaika),* à qual estava reservado papel histórico, na montagem do Teatro de Arte, em 1898, depois de uma versão malograda, dois anos antes, no Teatro Aleksandrinski, de São Petersburgo. *A Gaivota* apenas anunciava o aparecimento de trabalhos ainda mais importantes, do ponto de vista teatral: *O Tio Vania* (publ. 1899), mergulho no fundo de almas incapazes de amar; *As Três Irmãs,* melancólico quadro da vida provinciana, transcendente, repleto de significação e uma das obras de Tchekhov mais reencenadas desde a sua estréia, em 1901, no Teatro de Arte; finalmente a obra-prima, *O Jardim das Cerejeiras (Vichnevi Sad,* enc. 1904), ainda mais densa no seu simbolismo e na investigação de homens e de uma sociedade marcados pela frustração. Era um novo Realismo e um novo modelo para a literatura dramática. Uma vez conhecidos em todo o mundo, através do teatro de Stanislavski ou de traduções, deixaram patente a sua originalidade.

Do mesmo modo associada à ação do Teatro de Arte esteve a obra dramática de Maksim Gorki (1868-1936), pseudônimo literário do romancista e contista Aleksei Maksimovitch Pechkov. Iniciada com o século e prosseguida após as mudanças ocorridas a partir de 1917, já aí sob os aplausos dos meios governamentais, a dramaturgia de Gorki, de natureza fortemente realista, voltou-se para os níveis mais baixos da sociedade russa, a miséria e os conflitos humanos nela contidos, e esta foi a matéria de *Albergue Noturno (Na Dne),* encenada em 1902, impressionante quadro de seres arrastados à mais profunda degradação. Surgia um dos melhores dramas já escritos neste século. Mas do seu nível Gorki só voltaria a aproximar-se em *Igor Bulytchov e os Outros,* encenada pelo Teatro Vakhtangov em 1932, cuja matéria era o colapso da classe média nas proximidades da Revolução. A peça deveria constituir, com *Dostigaiev e os Outros* (enc. 1933), uma trilogia da Rússia pré-revolucionária, que o autor não chegou a concluir. Outras obras de Gorki: *Pequenos-Burgueses* (enc. 1902), *Os Veranistas* (enc. 1904), *Moeda Falsa* (enc. 1915), *Os Últimos* (enc. 1917), *Os Inimigos* (estreada em Berlim por Erwin Piscator, em 1921).

Em Leonid Nikolaievitch Andreiev (1871-1919) encontrou o Teatro de Arte de Moscou uma fonte de obras nacionais para a sua fase simbolista. Parte dos dramas de Andreiev *(A Vida do Homem,* encenado ao mesmo tempo por Stanislavski e Meyerhold em 1907; *Os Dias da Nossa Vida,* enc. 1908; *O que Leva Bofetadas,* enc. 1915, e outros) refletiram, com efeito, a influência do Simbolismo na Rússia. Ainda assim, foi através da montagem de *Pensamento,* do próprio Andreiev, que o Teatro de Arte, em 1914, retornou à sua linha de Realismo psicológico. De teor amargo e pessimista, as obras de Andreiev resistiram menos à prova do tempo que as de Tchekhov e

Gorki, não obstante o entusiasmo que provocaram em sua época. Muitas delas foram criadas no teatro de Vera Komisarjevskaia, por Nikolai Evreinov.

Outros autores tiveram papel saliente na literatura dramática da Rússia no período que se estendeu do começo do século até os dias da Revolução, alguns deles ainda ativos depois de 1917. De particular interesse foram aqueles que escreveram em ídiche, aspecto dos esforços da intelectualidade judaica para incrementar as suas tradições e cultura, com o apoio da parcela mais representativa dos seus colegas russos. Dentre eles em posição de destaque, Salomón Rappaport (1863-1920), conhecido como Ansky, autor de uma peça famosa, *Dybbuk* (enc. em 1920, em Varsóvia), dirigida em 1922 por Vakhtangov com o grupo judaico Habimah, e Scholem Asch (1880-1957), de quem Max Reinhardt apresentara, em 1907, na Alemanha, *O Deus da Vingança*. Dos simbolistas russos deve ser lembrado o grande poeta Aleksandr Aleksandrovitch Blok (1880-1921), que mereceu encenações de Meyerhold (*O Teatrinho de Feira*, 1906), e ainda Fiodor Sologub (1863-1927), autor de *O Triunfo da Morte* (de 1907), e Innokenti Annenski (1885-1909), autor de *Thamyras, o Citaredo*, encenada em 1916 por Tairov. Anatoli Vasilievitch Lunatcharski (1875-1933) teve atuação no teatro, mais destacada ainda nos acontecimentos políticos dos dias vindouros (*O Barbeiro do Rei*, de 1906; *Oliver Cromwell*, enc. 1921; *O Dom Quixote Emancipado*, enc. 1922).

Ao aproximar-se a Revolução de 1917, a vida teatral na Rússia atingira uma intensidade incomum, bem indicada pela existência de mais de duzentos teatros estáveis em funcionamento. Não se limitou ao Teatro de Arte a contribuição do país, no período em questão, à reforma das artes do espetáculo no Ocidente. Oriundo de um amplo movimento modernista que se difundia através da revista *O Mundo da Arte (Mir Iskusstva)*, editada por Serguei Pavlovitch Diaguilev (1872-1929), o balé moderno russo deveria impor-se como o ponto mais alto desta arte em seu tempo e a Europa o soube através das suas excursões. Antes que a sua companhia se instalasse definitivamente em Paris, após a Revolução, os artistas plásticos a ela associados, especialmente Aleksandr Golovin (1863-1930), Lev Bakst (1866-1924)e Aleksandr Nikolaievitch Benois (1870-1960), desempenharam importante papel no teatro russo, inclusive junto ao Teatro de Arte de Moscou, proporcionando-lhe uma cenografia de vanguarda. No que diz respeito ao balé na Rússia, a reforma acentuou-se a partir do final do séc. XIX, quando um grupo de jovens artistas reuniu-se em torno do coreógrafo Mikhail Fokin (1880-1942), insatisfeitos com as fórmulas clássicas. E foi levada a limites sem precedentes quando Diaguilev decidiu associar à dança a pintura e a música, e o seu conjunto se apresentou em Paris, em 1909, com extraordinária repercussão. Os anos que a este se seguiram, até 1912, foram os da conquista da Europa pelo que já então era conhecido pelo nome de *Ballets Russes* e da adesão de artistas, poetas e compositores, tanto russos como do Ocidente europeu: Stravinsky, Cocteau, Picasso, Braque, Hindemith, Ravel. Uma vez expatriado, o balé de Diaguilev continuou como centro mundial de renovação da arte da dança e do drama lírico, contando em seu elenco com Vaslav Fomitch Nijinski (1890-1950), Tamara Karsavina, Serguei Lifar e outros artistas de fama internacional.

A inquietação e a fertilidade que caracterizaram o teatro russo de antes da Revolução não se interromperam durante a primeira década após esse acontecimento. Tendências diversas fizeram incidir sobre ele os seus princípios, entre as quais o Futurismo, nas modalidades russas, afastadas do movimento homônimo de Filippo Tommaso Marinetti em suas premissas estéticas e ideológicas, o que se comprovou com o malogro da viagem do poeta italiano à Rússia em 1914. Dos diretores dessa fase de transição, Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1942) foi o de maior envergadura. Tendo abandonado o Teatro de Arte de Moscou em 1902, e após breve retorno em 1905, para a execução inconclusa de um estúdio que Stanislavski tentara confiar-lhe, Meyerhold cedo se situou no pólo oposto ao Realismo, primeiro arrastado pela vaga simbolista que dominou a Rússia, depois declaradamente partidário de técnicas mais avançadas, para as quais buscou elementos no teatro musicado, no circo e na pantomima. Entre 1906 e 1907, trabalhou ao lado de Vera Komisarjevskaia (1864-1910), a grande atriz que fez do teatro de seu nome, em São Petersburgo, reduto de experiências simbolistas e de incremento ao drama dessa tendência, e como tal um dos centros artísticos mais importantes da Rússia. Em seguida Meyerhold trabalhou para os teatros imperiais, fase que se assinalou pela encenação inovadora de *Tristão e Isolda*, de Wagner, em 1909, e culminou, em 1917, com *O Baile de Máscaras*, de Lermontov. No primeiro aniversário da Revolução apresentou em Petrogrado — nome da segunda cidade russa desde 1914 — *Mistério-Bufo*, de Maiakovski, autor que lhe oferecia a oportunidade de um novo e vigoroso drama nacional, por ele reencenado em 1921, e de quem voltaria a apresentar, em 1929 *O Percevejo*, e em 1930 *Os Banhos*. De 1914 a 1917 manteve um estúdio próprio, do mesmo modo que, ao abandonar em 1902 o Teatro de Arte de Moscou, criara para o seu trabalho uma Sociedade do Novo Drama. Foi após 1917 que Meyerhold estruturou definitivamente e pôs em prática as suas teorias da Biomecânica na interpretação, e do Construtivismo na montagem, fruto, a primeira, do seu desejo de que o ator se expressasse mais pelo movimento do que pelas emoções, aí estando o seu principal meio de comunicação. A técnica construtivista teve boa demonstração em 1922, na apresentação de *Le cocu magnifique*, de Crommelynck, na qual o espaço cênico, a imagem de um moinho, era uma composição de discos giratórios, plataformas, escadas e trapézios, em meio aos quais os intérpretes atuavam à semelhança de atletas. Em 1926 Meyerhold encenou *O Inspetor*, de Gogol, outra etapa importante em sua carreira. Este brilhante homem de teatro, que se fazia conhecer pelo pseudônimo de Dr. Dapertutto, não chegou a ser propriamente um educador, mas pelas suas mãos passaram e receberam a sua poderosa influência artistas criadores do porte do cineasta Serguei Eisenstein. Antes da sua dramática eliminação do panorama artístico soviético, desde 1938, quando teve a sua companhia dissolvida, reduziu a forma escrita as suas idéias, em trabalhos como *O Papel do Ator* (1922) e *A Reconstrução do Teatro* (1930). Partiu de Stanislavski, no mesmo ano em que deveria deixar de existir, corajoso gesto de apoio ao antigo discípulo, com uma oferta de readmissão no Teatro de Arte. Nomeado em 1920 chefe da secção de teatro do Comissariado para a Educação, ocasião em que proclamou o movimento denominado Outubro Teatral, Meyerhold ainda não teve a sua morte esclarecida. Faleceu em 1942, ao que se supõe executado. Só depois do período staliniano, reabilitou-se o seu nome na U R S S.

Como Meyerhold, Aleksandr Iakovlievitch Tairov (1885-1950), cuja ação se associa à idéia de um "teatro de síntese", propugnou pela "reteatralização do teatro", e como ele veio da Rússia pré-revolucionária. Mas diferentemente do mentor do Construtivismo, excelente educador que foi, fez repousar as suas concepções cênicas no treinamento meticuloso do intérprete e do grupo. O Teatro Kamerni (de Câmera), que fundou em 1914, com a atriz Alisa Koonen, sua esposa, inaugurado com uma apresentação de *Shakuntala*, sobreviveu vitoriosamente às vicissitudes políticas iniciais e continuou sendo centro de refinadas experiências, sem compromissos alheios à arte para a qual existia. Defensor do emprego da música na *mise en scène*, em função do ritmo como elemento expressivo, Tairov atribuía também ao ator o papel principal na criação do espetáculo. Entre os diretores russos do seu tempo foi o mais cosmopolita na eleição do repertório, peculiaridade que conservou até o fim da vida. Encenou Calderón, Synge, Rostand, Wilde, Rémy de Gourmont, Sem Benelli, Claudel, O'Neill. Com a montagem, em 1916, de *Thamyras, o Citaredo*, de Innokenti Annenski, Tairov atingiu um dos pontos mais elevados da sua carreira de diretor. Em 1928, apresentou *A Ilha Púrpura*, de Mikhail Bulgakov, autor a quem o regime de então não dispensava simpatia, e por seu intermédio estreou, em 1932, *Tragédia Otimista*, de Vsevolod Vichnevski, uma das melhores obras dramáticas do período soviético. Por fim recaíram sobre Tairov as mais pesadas acusações de "Formalismo", de parte das autoridades, e um ano antes da sua morte foi extinto o seu teatro.

Evgueni Vakhtangov (1883-1922), discípulo de Stanislavski e por ele visto como o seu possível sucessor, do mesmo modo que este acreditou na verdade dos sentimentos como alicerce da arte da representação, mas a tal pressuposto acrescentou a necessidade de serem os sentimentos comunicados de forma ampliada, expressiva, se necessário até os limites do grotesco.

Sensível ao experimentalismo quando Stanislavski já se dedicava à formulação definitiva do seu método, Vakhtangov revelou-se através de uma série de espetáculos que apresentou entre 1918 e 1921; naquele ano levou ao palco *Le miracle de Saint Antoine*, de Maeterlinck, objeto de preparação desde 1916. Sofreu a influência de Meyerhold e Evreinov. Tendo em mente o modelo da *commedia dell'arte*, que sempre o atraiu, justificou a improvisação como técnica para o ator. Com efeito, a *commedia* impregnou a sua famosa montagem de *Turandot*, de Carlo Gozzi, estreada três meses antes da sua morte e outra face da sua capacidade criadora, contraposta à sombria concepção de *Dybbuk*, o drama hebraico de Ansky, que montara com o Habimah, no seu último e denso ano de existência. Ainda em 1922, como resultado da sua atuação à frente do primeiro dos estúdios do Teatro de Arte de Moscou, viajou a Berlim, em excursão consagradora, a sua versão de *Erik XIV*, de Strindberg, tendo Mikhail Tchekhov como protagonista e com música de Serguei Rakhmaninov. Foi na União Soviética um autêntico representante da *mise en scène* expressionista, condicionada ao seu sentido de perfeição. Adversário, em sua estética, da "mecanização da vida" e da arte, divergiu dos construtivistas no emprego predominante de meios técnicos e materiais. Após a sua morte, o Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, que dirigira, transformou-se no atual Teatro Vakhtangov. Influenciou homens de intensa participação posterior no teatro soviético, como Aleksandr Popov e Iuri Zavadski.

Tiveram importante desempenho, nesta fase altamente produtiva do teatro russo, os estúdios do Teatro de Arte de Moscou, o primeiro dos quais se esboçara em 1905, quando Stanislavski tentou induzir Meyerhold a gerir um núcleo de preparação de atores, mas só se constituiu definitivamente entre 1911 e 1912, para ele convergindo Vakhtangov, Leopold Sulerjitski (1872-1916), Ryszard Boleslavski (1889-1937), encenador polonês colaborador de Stanislavski, e o ator Mikhail Aleksandrovitch Tchekhov (1891-1955), sobrinho do escritor. Tendo servido de laboratório para as idéias de Stanislavski, no que diz respeito à técnica de interpretação, este estúdio recebeu, em 1924, como entidade independente, a denominação de Segundo Teatro de Arte de Moscou, fazendo parte da direção o próprio Mikhail Tchekhov. Ainda conservando este nome, quatorze anos depois seria extinto, numa das ofensivas oficiais contra o "Idealismo" e o "Formalismo" na arte. Estando já Vakhtangov entregue aos trabalhos do que seria em 1920 o Terceiro Estúdio — o segundo foi criado por atores do Teatro de Arte, também sob a direção de Vakhtangov — solicitou-lhe Stanislavski que se dedicasse ao Estúdio Hebraico, ou Grupo Hebraico de Estudos Teatrais, de fundação mais antiga, mas em 1918 inaugurado em suas novas linhas, consagradoras do nome definitivo de Habimah, que se universalizou. Ao instalar-se em 1932 na Palestina, o

Habimah deveria participar da formação do teatro no futuro Estado de Israel. De memoráveis resultados foi o Estúdio Musical, criado em 1920 e assistido diretamente por Nemirovitch-Dantchenko, que se dedicou a experiências com o teatro lírico. Na década da sua fundação, apresentou, entre outras obras, *La Périchole,* de Offenbach, e *Aleko,* de Rakhmaninov.

Não se esgota com os encenadores já mencionados a relação dos mestres da *mise en scène* que transpuseram os limites dos dois grandes períodos da historia russa no séc. XX. A ela é indispensável acrescentar Nikolai Nikolaievitch Evreinov (1879-1953), que, além de uma atividade artística de acentuado experimentalismo, fez-se incluir entre os teóricos do teatro moderno, nas obras em que deu forma ao seu pensamento e submeteu o Realismo a rigorosa crítica (*A Teoria do Monodrama,* 1909; *Teatro para Si,* 1915-17). Acreditava Evreinov no teatro como uma necessidade orgânica do ser humano, para além das solicitações simplesmente estéticas. Substituto de Meyerhold, em 1908, no teatro de Vera Komisarjevskaia, vinha da aventura do Teatro Antigo, por ele organizado em São Petersburgo em 1907, e onde estaria de novo em 1911, para execução de um repertório que, nas duas temporadas, absorveu desde peças medievais francesas até os clássicos espanhóis e a *commedia dell'arte.* Em 1908, ainda em São Petersburgo, Evreinov fundava, com Fiodor Komisarjevski, o Teatro Alegre para Crianças Adultas; em seguida assumia a direção cênica do Teatro do Espelho Deformante, dedicado às "formas menores", que marcou época entre 1908 e 1918. Em 1920 dirigiu *O Ataque ao Palácio de Inverno,* gigantesco espetáculo de massas, característico dos primeiros anos do novo regime, encenado em Petrogrado, com oito mil figurantes e quinhentos músicos. Como dramaturgo teve várias peças que se popularizaram — este o caso de *Stepik* e *Maniurochka* (enc. 1905) — e escreveu e encenou, entre outras obras, *Uma Morte Feliz* (enc. 1909), *O Fato Capital* (enc. 1921) e na forma do "monodrama", por ele concebido, *A Representação do Amor,* a que *A Teoria do Monodrama* serviu de introdução. Expatriado em 1925, atuou na Europa e nos Estados Unidos.

Foi intensa, também, na Rússia pré-revolucionária, a influência de Fiodor Komisarjevski (1882-1954), irmão de Vera Komisarjevskaia e durante algum tempo atuante em seu teatro, onde os seus pontos de vista artísticos, profundamente idealistas, entraram em choque com os de Meyerhold. Esteve à frente de teatros imperiais em Moscou, e depois de 1917 ainda apresentou espetáculos líricos, inclusive a sua versão de *Os Contos de Hoffmann,* de Offenbach. Emigrou para a Inglaterra em 1920, tornando-se cidadão britânico em 1932. Foi marcante a sua atuação nesse país, no Covent Garden, de Londres, e em Stratford on Avon, com um repertório que incluiu *Seis Personagens em Busca de um Autor* (1921), uma das primeiras apresentações da obra de

Pirandello fora da Itália. Trabalhou em Paris e nos Estados Unidos.

Também consagrado às "formas menores", não mais à sátira e à paródia, como o Espelho Deformante, mas ao teatro ligeiro, *O Morcego (Lietutchaia Mich)* alcançou fama mundial de 1908 até a dissolução, após a morte do seu diretor Nikita Baliev (1877-1936). Criado em Moscou como clube de artistas, depois empresa de proporções, a troupe, que conservou o nome francês pelo qual se tornou conhecida, *La Chauve-Souris,* levou a muitos países o seu virtuosismo, que se aplicava na farsa, no musical e na pantomima. Artistas e compositores dos melhores com ela colaboraram, entre os quais Vakhtangov e Chostakovitch.

Todas essas tendências seriam ampliadas ou contestadas na década de 20, pelos grupos jovens que surgiram em grande número e se concentraram sobretudo nos chamados "estúdios", à margem dos criados ou absorvidos pelo Teatro de Arte de Moscou, de orientação variada até o exotismo, mas fortemente marcados pelo Futurismo e pelo Expressionismo. O cinema expandiu-se e levou à proeminência internacional Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), Vsevolod Illarionovitch Pudovkin (1893-1953) e outros mestres da nova arte. Antes de dedicar-se ao cinema, Eisenstein realizou, entre 1920 e 1923, agressivas experiências teatrais de inspiração futurista, encenando obras de Serguei Tretiakov (*Está Ouvindo, Moscou,* 1923), seu colaborador na adaptação de peças de outros autores. Mal anunciados os anos de 30, esse surto de criatividade dos estúdios e grupos independentes, disseminados pelas grandes cidades — Moscou, Leningrado, Odessa, Kharkov, Irkutsk —, sofreu a pressão de organizações de intelectuais, radicais na sua orientação e intolerantes em relação ao experimentalismo. Em poucos anos quase nada subsistia desse fascinante momento do teatro europeu. Datam de então os cânones do Realismo socialista, impostos como doutrina oficial para as artes e a literatura. Dos centros que transpuseram a década e floresceram, o de maior envergadura artística foi o que viria a chamar-se Teatro Realista Estatal de Krasnaia Presnia, dirigido por Nikolai Pavlovitch Okhlopkov (1900-1967), discípulo de Meyerhold. Proveniente do Quarto Estúdio do Teatro de Arte de Moscou — estúdio de atores do TAM, criado em 1921 — o Teatro Realista preocupou-se, na década de 30, em inovar o espaço cênico. Inspirando-se no *kabuki,* na *commedia dell'arte* e no drama grego, Okhlopkov adotou, em sua casa, a disposição modificável das áreas de representação e de espectadores. Foi, reconhecidamente, um dos precursores do teatro de arena, que iria popularizar-se nos Estados Unidos, na mesma década, para encontrar os seus melhores modelos na Pasadena Community Playhouse, da cidade do mesmo nome, e na Penthouse, de Seattle. Destacaram-se também no período: Boris Ferdinandov, criador do Teatro Heróico-Experimental; Mtchedelov, à frente do Teatro As Máscaras e as suas experiências sobre a tradição da *commedia dell'arte;* Nikolai Akimov, cenógrafo e diretor inicialmente ligado ao Teatro Vakhtangov e a partir de 1936 diretor do Teatro de Comédia de Leningrado; finalmente Serguei Obratsov e o seu teatro de bonecos. Obratsov viria a ser o diretor do Teatro Estatal de Bonecos.

Como dado positivo da década de 30 há a assinalar a ampliação das atividades teatrais nas repúblicas que constituíam a União Soviética. Com os grandes teatros de Moscou e Leningrado funcionando como centros de habilitação para atores, diretores e técnicos das regiões periféricas, consolidaram-se ou criaram-se os teatros não só das nacionalidades mais importantes, como a Armênia, a Geórgia, a Ucrânia, o Uzbequistão, o Cazaquistão e a Bielorrúsia, senão também dos territórios menores e das etnias. Surgiram, no último grupo, o Teatro Estatal Judaico e o Teatro Cigano. Em conseqüência, na Rússia propriamente dita, o número de teatros elevou-se a 387, e a cerca de 500 nas outras repúblicas. Para essa nova dimensão da vida teatral, foi importante a iniciativa do exército e dos *kolkhozes* (fazendas coletivas), que criaram as suas próprias salas de espetáculos.

A sorte da literatura dramática após a Revolução, todavia, esteve longe de ser alentadora. Condicionado aos padrões políticos do Realismo socialista e mantido fora das preocupações formalistas, o drama do primeiro período soviético não foi resposta à altura de uma sociedade que pretendia renovar-se em todos os sentidos. Na fase experimentalista, Vladimir Vladimirovitch Maiakovski (1893-1930), o porta-voz russo do Futurismo, surge como um acontecimento à parte. Não obstante o seu teor de propaganda, sua primeira peça, *Mistério-Bufo (Misteriya-Buf)*, foi uma demonstração do talento do poeta para o teatro. Encenada pela primeira vez por Meyerhold em 1918 com os recursos do circo e do teatro popular, para comemorar o primeiro aniversário da Revolução, a peça foi mal vista pela crítica dominante, que a julgou "aquém" da percepção do proletariado. Em 1921, Meyerhold voltou à sátira de Maiakovski, em *mise en scène* reformulada, sob novas objeções dos meios oficiais. *O Percevejo* (1929) e *Os Banhos* (1930), "drama para circo e fogos de artifícios", críticas agudas à sociedade soviética, foram também encenadas pelo criador do Construtivismo, a primeira com música de Chostakovitch. Outro autor futurista, Serguei Mikhailovitch Tretiakov, nascido em 1892, deu a sua melhor contribuição com uma peça política de atualidade, *Ruge, China*, que Meyerhold fez apresentar em 1926.

Na dramaturgia soviética, de 1917 até a Segunda Guerra Mundial, predominaram a crônica heróico-romântica dos dias revolucionários ou de outros momentos da história, o drama realista de tônica psicológica, a comédia satírica e, durante o conflito, a peça de natureza patriótica. Em todo esse período destacaram-se: Vladimir Bill-Belotserkovski (*A Tormenta,* 1926), Aleksei

Nikolaievitch Tolstoi (*Pedro, o Grande*, 1929; *O Caminho da Vitória*, 1939), Konstantin Andreitch Treniov (*A Rebelião de Pugatchov*, 1924; *Liubov Iarovaia*, 1926; *Nas Margens do Neva*, 1937), Boris Romachov (*O Fim de Krivorylsk*, 1926; *As Estrelas não Podem Se Apagar*, 1942), Vsevolod Viatcheslavovitch Ivanov (*O Trem Blindado 14-69*, 1927; *Pombas da Paz*, 1938), L. Rakhmanov (*Velhice Inquieta*, de 1937), Boris Lavreniov (*A Rutura*, 1927; *A Voz da América*, 1949), Iuri Karlovitch Olecha (*A Conspiração dos Sentimentos*, 1929; *Os Três Homens Gordos*, 1930; *A Lista de Benefícios*, 1931), Aleksandr Bezymenski (*O Tiro*, 1929), Nikolai Erdman (*As Credenciais*, 1925), Leonid Maksimovitch Leonov (*Untilovsk*, 1928; *Invasão*, publ. 1942; *Lionuchka*, 1943), Aleksei Mikhailovitch Faiko (*O Lago Liul*, 1923; *O Professor Bubus*, 1925; *O Concerto*, publ. 1936), Vladimir Mikhailovitch Kirchon (*O Pão*, 1930), Anatoli Glebov (*Inga*, 1929), Konstantin Simonov (*Os Russos*, 1942), Valentin Petrovitch Kataiev (*A Quadratura do Círculo*, 1928; *O Lenço Azul*, 1943), Lev Cheinin (*A Herança Fatal*, 1949), Aleksandr Aleksandrovitch Fadeiev (*A Jovem Guarda*, publ. 1945), Serguei Mikhalkov (*Ilia Golovin*, esc. 1949), Anatoli Sofronov (*Um Personagem de Moscou*, 1949). Quando não ressalvadas, as datas se referem à encenação das obras.

Alguns autores do período entre as duas guerras mundiais criaram uma obra dramática de maior envergadura. Com mais de trinta peças de sua autoria, Mikhail Afanasievitch Bulgakov (1891-1940) foi, em certa altura da sua carreira, de freqüentes dificuldades políticas, editor dramático do Teatro de Arte de Moscou. Por ele teve encenadas, em 1926, *Os Dias dos Turbins* (*Dni Turbiniy*), adaptação da sua obra *A Guarda Branca*, panorama da antiga Rússia em destruição, e em 1936 *Molière*, onde a figura do grande comediógrafo aparece envolvida nas tramas da corte. *A Ilha Púrpura*, alegoria da Revolução de 1917 que desagradou aos meios governamentais, seria criada no palco por Tairov em 1928. Sua adaptação de *Dom Quixote* foi pela primeira vez apresentada pelo Teatro Dramático Estatal de Leningrado em 1941, com Nikolai Tcherkasov no papel principal, enquanto em Moscou era o Teatro Vakhtangov que a encenava, com o mesmo êxito logrado naquela cidade. Outra obra bem conhecida de Bulgakov, *O Apartamento de Zoia*, comédia de costumes da época da Nova Política Econômica, teve a sua *première* no Teatro Vakhtangov, em 1926. Vsevolod Vitalevitch Vichnevski (1900-1951) deixou; entre outras peças, duas bastante representativas da tendência heróica do período: *O Final Decisivo*, montada em 1931 por Meyerhold, e *Tragédia Otimista* (enc. 1932), considerada um dos melhores exemplares no gênero, com a sua técnica épica para a narração de um episódio da guerra civil, entre marinheiros do Báltico. Outra recriação do conflito interno russo foi *O Inesquecível 1919*, obra escrita em 1949. Aleksandr Nikolaievitch Afinoguenov (1904-1941) tem sido visto como um dos melhores autores do teatro soviético. *Medo*, encenada pelo Teatro de Arte de Moscou em 1929, expôs, com profundidade psicológica, a luta íntima de um intelectual da velha geração diante dos novos fatos da vida do seu país. *A Taiga Distante* (enc. 1935) repetiu aquela peculiaridade, numa história de bravura pessoal desenrolada numa aldeia remota. A personagem feminina e o clima de *Machenka*, apresentada por Iuri Zavadski em 1940, fizeram lembrar as obras de Tchekhov. Também de Afinoguenov: *Salve, Espanha!* (enc. 1936). Quando em 1934 foi montada *Platon Kratchek*, de Aleksandr Evdokimovitch Korneitchuk, nascido em 1905, o seu êxito se deveu à imagem do intelectual produto dos novos tempos da Rússia, bem fixado no herói da peça. O autor popularizou-se com esta e outras obras que se seguiram: *Verdade* (enc. 1937), *A Frente* (enc. 1942), *A Missão de Mr. Perkins na Terra dos Bolchevistas* (enc. 1944). Embora o julgamento crítico internacional a seu respeito seja dividido, Nikolai Fedorovitch Pogodin (1900-1962) ocupa uma posição de destaque no drama soviético, como autor de uma trilogia dedicada a Lênin (*Um Homem em Armas*, enc. 1937; *Os Carrilhões do Kremlin* enc. 1942; *A Terceira, Patética,* esc. 1958), e de várias outras obras: *Tempo* (esc. 1929), *Meu Amigo* (enc. 1932), *Os Aristocratas* (enc. 1934), *Soneto de Petrarca* (publ. 1956). Izaak Emanuelovitch Babel, nascido em 1894 e morto em 1941, esteve por muito tempo excluído do rol dos autores permitidos. Sua peça *Marya* iria estrear em Londres, em 1967. Mas em 1970 adaptações de alguns dos seus contos eram apresentadas pelo Teatro Vakhtangov. Evgueni Chvarts (1896-1958), escritor que se revelara nos movimentos literários da década de 20, é considerado pela crítica européia um dos mais altos expoentes da "parábola" no drama moderno. Com larga experiência em cinema, jornalismo e literatura infantil, Chvarts lançou mão daquela técnica para uma sátira em profundidade aos métodos de opressão política, numa série de peças de clima fantástico em que se vale da essência dos contos de Andersen, como *O Rei Nu* (esc. 1934) e *O Dragão* (publ. 1962), uma das obras-primas do teatro satírico. Com *A Sombra* (esc. 1940) desenvolveu "uma fantasmagoria cujo *flou* poético dificilmente encontra equivalência no repertório mundial" (Michel Corvin, *Le théâtre nouveau à l'étranger*). *O Milagre Corriqueiro* e *História de Jovens Esposos*, respectivamente de 1956 e 1958, foram algumas das peças produzidas no pós-guerra por este escritor, que figura entre os de mais prestígio no Exterior. Peças de sua autoria foram encenadas, com sucesso, na Alemanha Oriental (*O Dragão,* 1965), França (*O Dragão*, 1966, a versão alemã-oriental de Benno Besson de 1965, no Théâtre des Nations; *O Imperador Nu*, 1970), Itália (*O Dragão*, 1967, 1972), Inglaterra (*O Dragão*, 1967) e outros países.

Numa dramaturgia em grande parte dominada por princípios niveladores, a obra de Aleksei Arbuzov (nascido em 1908), tanto quanto a de Chvarts, abriu uma perspectiva de renovação quando se fez conhecida no Ocidente, ao ser representada em Paris, em 1961, pelo Teatro Vakhtangov sua peça *Um Caso em Irkutsk* (enc. 1960, URSS). História simples, isenta de implicações políticas, a obra de Arbuzov absorvia recursos formais consagrados pelos grandes mestres da encenação da década de 20. Em 1965 estreava *A Promessa. Dias Felizes de um Homem Infeliz, Fé, Esperança e Caridade* e *Contos de Fada do Velho Arbat* foram ao palco, a primeira em 1969, as duas últimas em 1970; em 1978, *Jogos Cruéis*, dirigida por Tovstonogov, em Leningrado. Outros autores de importância nessa fase: Viktor Rozov, nascido em 1913, ágil renovador da estrutura dramática (*Boa Sorte*, 1955; *Combate Desigual*, enc. 1961), Vera Panova (*Trediakovski e Volynski*, publ. 1968), de estilo e técnica brilhantes. A dramaturgia soviética, a partir dos anos intermediários da década de 50, confirmou a tendência intimista — *kamernost* — prenunciada pelas obras de Afinoguenov, e do próprio Arbuzov anteriores à guerra, sendo a sátira o seu outro lado saliente, com sobrevivências do drama heróico, aspectos que se evidenciaram em Radzinski (*104 Páginas de Amor*, enc. 1965; *Fazendo um Filme*, enc. 1966), Aleksandr Volodin (*Atrações*, enc. 1966), Leonid Zorin (*Dion*, enc. 1966); *A Porta de Pokrovski*, enc. 1975), Vasili Aksenov (*Sempre à Venda*, enc. 1966), Izidor Chtok (*Avenida de Leningrado*, enc. 1970), Guennadi Bokariev (*Os Metalúrgicos*, enc. 1973), Mikhail Rochtchin (*O Velho Ano Novo*, enc. 1974). Em 1975, Rochtchin teve encenada, no Teatro de Arte de Moscou, em montagem de Anatoli Efros, *Trem Especial,* peça sobre a Segunda Guerra Mundial, trabalho que no mesmo ano teve uma segunda versão cênica, de Galina Voltchok, no Teatro Contemporâneo. Outros autores de recente encenação: Aleksandr Guelman, cuja peça *Feed-Back,* sobre a revolução científica, subiu ao palco em 1977; Aleksandr Sanin, de quem foi apresentada, em 1980, *Eu, um Homem,* inspirada na correspondência de Karl Marx.

Registra o drama soviético contemporâneo o aparecimento de importantes autores das nacionalidades não-russas, como o quirguiz Tchingiz Aitmatov. Tal se acentuou na segunda metade da década de 70, com um interesse cada vez maior, nos palcos centrais soviéticos, pelos dramaturgos daquela procedência. Assim é que, em 1975, duas peças de Rustam Ibrahimbekov foram à cena, em Moscou: *Relatório Não-Publicado,* de crítica à burocracia, no Teatro Maiakovski, e *Com a Aparência de um Leão,* farsa sentimental sobre a vida em família. Em 1977, encenava-se *Santo dos Santos,* do moldávio Ion Drutze.

Uma rutura com a *mise en scène* convencional ocorreu nos últimos anos na URSS, ora no sentido de um Realismo estilizado, ora em outros estágios de experimentalismo formal, com os trabalhos de Oleg Efremov, Anatoli Efros, Tovstonogov, Valentin Plutchek, Evgueni Simonov. A esta criação de novas fórmulas deu a sua contribuição inclusive o veterano Iuri Zavadski, nascido em 1894, participante de meio século de vida teatral e ainda em plena produtividade nos primeiros anos da década de 70. Provindo do corpo de atores de Vakhtangov, onde esteve ao lado de Boris Zakhava, Nikolai Akimov, Aleksandr Popov, todos no futuro de decisiva presença, Zavadski criou em 1924 o seu próprio estúdio e uniu-se ao Teatro de Arte de Moscou, com este encenando, entre outras peças, *Le mariage de Figaro,* de Beaumarchais. Influenciado inicialmente pelo Expressionismo, produziu em 1967, no Teatro do Soviete de Moscou (Mossoviet) uma remontagem de *A Tormenta,* de Bill-Belótserkovski, em 1970 sua adaptação de *Crime e Castigo,* intitulada *Sonhos de Petersburgo,* e em 1972 encenou um drama poético do autor armênio A. Chagunian, também no Mossoviet.

Na década de 60 e primeiros anos da de 70, os centros de criação de maior relevo no teatro soviético foram o Vakhtangov, o Maksim Gorki, de Leningrado, o Teatro de Sátira, o Teatro de Drama e Comédia (Taganka), o Teatro Contemporâneo (Sovremennik), em Moscou, onde vem tendo atuação relevante Galina Voltchok. Do Sovremennik, em 1970 emergiu Oleg Efremov para assumir a posição de principal encenador do Teatro de Arte de Moscou, que no ano seguinte, com *Os Últimos,* de Maksim Gorki, comprovava franca renovação. Sem se afastar da sua orientação realista, a casa de Stanislavski adquiria novo estilo, acentuado em 1973 e 1974, nas suas montagens de *Os Metalúrgicos,* peça de estréia de Bokariev, e *O Velho Ano Novo,* de Rochtchin. Através da atuação de Tovstonogov, o Maksim Gorki transformou-se em um dos mais avançados teatros soviéticos, lá se apresentando, em linhas inéditas, em 1965, *As Três Irmãs,* de Tchekhov, e peças contemporâneas de Radzinski. Radzinski fora descoberto por Anatoli Efros, outro talentoso diretor que, após o seu afastamento do Komsomol em 1967, instalou-se no Malaia Bronnaia, em cujo palco montou, entre outros espetáculos, *O Rapaz do Campo* (1971), de Ignati Dvoritski, de quem voltaria a encenar, no referido espaço, em 1978, *Varanda na Floresta.* Em 1971, o Vakhtangov, responsável pela revelação de Arbuzov na Europa, comemorava o seu 50º aniversário com a apresentação, também inovadora, de *Antony and Cleopatra,* de Shakespeare, a cargo de Evgueni Simonov. Outro cinqüentenário marcante foi o do Teatro de Sátira, em 1974, ocasião para que Valentin Plutchek levasse à cena, novamente, *O Percevejo,* de Maiakovski, enquanto o Teatro Mali assinalava o seu sesquicentenário com apresentações de obras de Aleksei Tolstoi e Ostrovski.

Mais recentemente, coube a Iuri Liubimov, nascido em 1917, o destaque maior entre os encenadores soviéticos, graças à sua atuação no Taganka, teatro surgido em Moscou, em 1964, por iniciativa de antigos estudantes do centro dramático do Teatro Vakhtangov e revelado com a montagem de *A Boa Alma de Setsuan,* de Brecht, na sala de espetáculos da Universidade de Moscou. Em 1965, Liubimov apresentava, já em nível profissional, uma adaptação de *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo,* a obra do escritor norte-americano John Reed e, subseqüentemente, *A Vida de Galileu* (1966), de Brecht, e espetáculos sobre obras do poeta Andrei Vosnesenski (*Antimundos*, 1965; *Vejam Suas Faces*, 1970), assim como de Maiakovski, Esenin e Evtuchenko, no que o diretor denominou sua "linha poética", para definir um dos procedimentos mais notórios do Taganka. Para Liubimov, o espetáculo moderno deve levar em conta "a mudança do ritmo de vida e a introdução de novidades técnicas", segundo declarações suas à revista italiana *Sipario*, em abril de 1974. "A informação, hoje, é de tal modo variada que o espectador aprendeu a captá-la depressa, em meias palavras. Estas mudanças obrigaram, também, a modificar o tempo cênico e conduziram às pesquisas de novas formas de expressividade". Em 1974 Liubimov encenava uma "colagem" de obras de Puchkin e adaptações de duas histórias (*Pelagueia* e *Cavalos de Pau*) do escritor Fiodor Abramov. O diretor norte-americano Lee Strasberg, de íntima convivência com o teatro russo, citado em artigo de Alan Seymour (*Plays and Players*, Londres, agosto de 1973), considerou "a técnica do Taganka um fascinante desenvolvimento das experiências (russas) dos anos de 30".

A carreira de Iuri Liubimov prosseguiu, vitoriosa, na segunda metade dos anos de 70, fase em que deveria criar, entre outros espetáculos de boa acolhida, *A Troca*, adaptação da novela de Iuri Trifonov, em 1976, e desse mesmo autor, em 1980, *A Casa à Beira do Rio*, tendo apresentado no ano anterior *Crime e Castigo*, extraída da obra de Dostoievski. Em 1980, o Taganka recebia novas e modernas instalações, inauguradas com *Hamlet*.

A INGLATERRA NO NOVO SÉCULO

A época vitoriana, com a sua extensa gama de pressões de ordem social e ética, agravadas pelo comercialismo admitido como sistema, teve no plano do teatro um fiel reflexo das suas próprias limitações. Sem nada trazer que modificasse em profundidade tal panorama, o Realismo anunciou-se com Thomas William Robertson (1829-1871), discípulo dos franceses do seu tempo. E não se credita ao autor de *Society* (enc. 1865) ter ido muito além da adoção de um diálogo despojado de convencionalismos e da escolha de temas cotidianos.

Arthur Wing Pinero (1855-1934) e Arthur Jones (1851-1929), continuadores de Robertson, detiveram o primado do teatro britânico no fim do século, e o quartel seguinte ainda os conservou em seu repertório. Em 1932, Pinero levava a público *A Cold June,* permanência de um Realismo inatingido em seus propósitos (*The Second Mrs. Tanqueray,* enc. 1893; *Mid-Channel,* enc. 1909). Jones, que oscilou entre o drama sentimental (em parceria com Henry Herman, *The Silver King,* enc. 1882) e o de idéias (também com Herman, *Breaking a Butterfly,* adapt. de *Casa de Boneca,* de Ibsen, enc. 1884), assinou estudos sobre o teatro, entre os quais *Foundations of a National Theatre* (publ. 1913). Em clima tão pouco receptivo à renovação, surgiu isolada a figura de Oscar Wilde (1856-1900). Bem significativo que a sua peça *Salomé* tivesse sido escrita em francês, com Sarah Bernhardt em mente. Proibida em Londres, em 1892, a sua versão inglesa, foi apresentada em Paris, quatro anos depois, na língua original. Excetuado o teor deste poema, que chocara até a interdição as susceptibilidades puritanas, e de alguns dramas sem expressão de uma fase inicial (*Vera; or, The Nihilists,* enc. 1883), há na obra de Wilde (*Lady Windermere's Fan,* enc. 1892; *A Woman of No Importance,* enc. 1893; *An Ideal Husband, The Importance of Being Ernest,* encs. 1895), o que lembre a melhor tradição cômica inglesa, ainda que acolha um sentimentalismo contrastante com o próprio espírito do autor.

Outra personalidade solitária foi Edward Gordon Craig. Brilhante e aberto a novas idéias, desistiu da pátria e asilou-se no Continente (sua morte ocorreria em Vence, França, em 1966), para tornar-se ele mesmo fonte de doutrina numa reforma que começava. Sua mãe, a atriz Ellen Terry (1847-1928), fazia par com Henry Irving (1838-1905), herdeiros de uma grande tradição da arte de representar, num momento em que o ator era a razão de ser da vida teatral. Tempo esse em que, aliado a Arthur Sullivan (1842-1900), o criador das músicas, William Schwenk Gilbert (1836-1911), embalava um fim de século ainda glorioso para a Inglaterra com as operetas (*The Mikado,* enc. 1885; *The Gondoliers,* enc. 1889), consagradas publicamente como as *"Savoy operas",* graças ao nome do teatro construído para abrigá-las, também o primeiro a ser de todo iluminado a eletricidade.

A primeira tentativa ponderável de modificação nos rumos do teatro inglês era levada a termo em 1891, quando Jacob Thomas Grein (1862-1935), na trilha do Théâtre Libre parisiense, fundou em Londres o Independent Theatre, posto a funcionar para um círculo restrito de associados, como forma de sobrepor-se às restrições de nível oficial ou social. Se a sua existência foi breve, mesmo assim revelou Ibsen aos ingleses, e atraiu para a dramaturgia George Bernard Shaw. Grein, nascido na Holanda e por muito tempo crítico teatral na imprensa britânica, criaria em Londres, nos anos de 20, o People's Theatre e o Cosmopolitan Theatre, e organizava em 1928 as comemorações do centenário do nascimento de Ibsen. Encerrada em 1897 a carreira do Independent Theatre, o seu lugar na tarefa de modernização foi ocupado, dois anos depois, pela Stage Society, que ampliou a informação britânica sobre os novos dramaturgos estrangeiros, teve como espírito orientador Granville Barker e perdurou até 1939.

Autor de uma das melhores obras do seu tempo, *The Voysey Inheritance* (enc. 1905), Harley Granville Barker (1877-1946) avançaria ainda mais na via da renovação, ao assumir em 1904 o Court Theatre, de valiosos serviços ao teatro moderno na Inglaterra. Ensaísta, diretor, ator e dramaturgo, suas posições estéticas não se afastariam do Realismo, mas ajustaram-no a um sentido de síntese e estilo. Como encenador, tornou possível o aparecimento de novos autores, e a definitiva confirmação de outros; este o caso de G.B. Shaw.

O exemplo do Court Theatre, como incentivador de um novo drama, não mais simples palco do intérprete em conformidade com a tradição romântica, iria encontrar eco nas províncias inglesas. Logo surgiram os teatros chamados de "repertório" em Dublin, Manchester, Liverpool, Birmingham, Glasgow. O de melhores frutos foi o Abbey Theatre, da primeira dessas cidades, centro criador de uma das mais importantes escolas modernas de drama, a irlandesa.

George Bernard Shaw supriu o déficit qualitativo da dramaturgia britânica, antes e ainda depois do seu aparecimento como autor dramático. Irlandês de Dublin, onde nasceu em 1856, Shaw marcou por meio século, com o seu espírito e as suas idéias, a arte dramática dos países de língua inglesa, vindo a falecer após a Segunda Guerra Mundial, em 1950. Ao começar a sua carreira teatral, quando em 1892 o Independent Theatre apresentou *Widower's Houses,* o novo autor estava profundamente comprometido com a obra de Ibsen, de quem se tornara paladino na Inglaterra e a cujo respeito havia publicado no ano anterior o ensaio de interpretação *The Quintessence of Ibsenism.* Crítico musical, pelejara em favor de Wagner, por ele defendido em *The Perfect Wagnerite* (publ. 1898). A primeira peça encenada de Shaw, que feria o problema das populações miseráveis de Londres, pôs do seu lado o pensamento liberal, e em oposição os conservadores. Nascia, assim, um dramaturgo que iria levar à discussão um sem-número de temas contemporâneos e a quem Granville Barker, primeiro na Stage Society, depois no Court Theatre, daria todo o apoio, apresentando parte substancial de sua obra.

Shaw reuniu as suas primeiras peças na coletânea intitulada *Plays, Pleasant and Unpleasant,* publicada em 1892. Após os contratempos da sua iniciação no drama — *Mrs. Warren's Profession,* cujo tema era a prostituição, vetada pela censura, só em 1902 pôde ser encenada para associados da Stage Society — daria a conhecer outra série de obras, ironicamente denominadas *Plays for Puritans,* contendo três peças, entre as quais *Caesar and Cleopatra* (1906).

A pedido de William Butler Yeats, à época um dos grandes estimuladores do teatro de Dublin, Shaw escreveu *John Bull's Other Island* (1904), onde a Irlanda, para o poeta assunto grave, tornou-se matéria de sátira. Até o fim da Primeira Guerra Mundial, elaborou e viu representada a parcela mais significativa da sua obra, inclusive *Major Barbara* (1905), *Androcles and the Lion* (1912), *Pygmalion* (1913), *Heartbreak House* (1920). Seria, porém, de 1923, a sua obra-prima, *Saint Joan,* novo tratamento do tema de Joana d'Arc, onde a sutileza do grande escritor atingiu nível sem precedente. Nas peças que, a partir de então, até a sua morte foram publicadas e encenadas — as duas últimas de 1948 e 1950, depois de dez anos de ausência do palco, de parte do autor, não atingiu Shaw o padrão da sua obra de 1923. Mas jamais perderia a vivacidade da sua dialética, como dramaturgo de idéias que sempre foi e quis ser. Outras obras de sua autoria, com as suas estréias, como as anteriores: *Arms and the Man* (1894), *Candida* (1895), *Man and Superman* (1905), *Back to Methuselah* (1922), *The Apple Cart* (1929). Em 1925 foi-lhe concedido o Prêmio Nobel de Literatura.

Ainda a Granville Barker deveu-se a revelação do romancista John Galsworthy (1867-1933) como dramaturgo. Realista em sua técnica e em sua substância, Galsworthy teve dos seus temas uma visão social: em *Strife* (enc. 1909) abordou problemas da sociedade industrial, em *Justice* (enc. 1910) o mecanismo da Justiça, e em *Loyalties* (enc. 1922) o anti-semitismo. Entre outros por ele levados ao palco esteve o ficcionista William Somerset Maugham (1874-1965), de quem apresentou em 1907 *Lady Frederick,* patrocinando assim a prolongada presença na cena inglesa do autor de *Of Human Bondage* e o seu êxito na comédia de costumes. Outras obras: *The Constant Wife* (enc. 1926), *Sheppey* (enc. 1933). A abundante literatura dramática surgida do começo do século às proximidades da Segunda Guerra Mundial arrola, entre numerosas outras obras de importância menor, as de Israel Zangwill (*The Melting Pot,* enc. 1908), James Matthew Barrie (*The Admirable Crichton,* enc. 1902; *Peter Pan,* enc. 1904), Stanley Houghton (*The Younger Generation,* enc. 1910), Robert Cedric Sherriff, autor de *Journey's End* (enc. 1928), a primeira peça inglesa sem escapismos sobre a Grande Guerra, de sucesso extraordinário em seu tempo.

O convencionalismo da dramaturgia e o sistema comercial vigente no teatro da Inglaterra até a Segunda Guerra Mundial, limite dessa relação de autores, não predominaram sem que se repetissem, em seguida ao Independent Theatre e à Stage Society, esforços em favor de novas formas e novos procedimentos. Em 1929, Sir Barry Jackson criava os festivais de Malvern, concebidos para a apresentação de inéditos de Shaw e clássicos ingleses, e para a discussão em alto nível de assuntos teatrais, da qual participaram especialistas do porte de Allardyce Nicoll e James Laver, conhecidos historiadores do teatro. No quadro desta reação esteve também o Old Vic, quando, já em 1914, por iniciativa de Lilian Baylis, se transformou em centro de repertório de qualidade, voltado principalmente para Shakespeare. Para o Old Vic, que cedo reuniu o seu próprio público de elite intelectual e teve como sede o velho edifício do Royal Coburg, construído em princípios do século passado, transferiram-se alguns dos melhores atores britânicos da época, como John Gielgud, nele atuante em 1929; no futuro lá estariam Laurence Olivier e Ralph Richardson. Outro ponto de discrepância da linha predominante foi o Hammersmith, de cujo programa constava a produção de peças sem acolhida nos teatros comerciais, à frente do qual se puseram Nigel Fairplay e o escritor Arnold Bennett. Bennett (1867-1931) escreveu, em parceria com o anglo-americano Edward Knoblock (1874-1945), *Milestones* (enc. 1912), sucesso na ocasião. No início da década de 30, o cinema em ascensão submeteu o teatro a grave crise, permitindo-lhe a sobrevivência apenas nas grandes cidades. Coube aos teatros de amadores não só manter vivo, em toda a Grã-Bretanha, o interesse pela arte dramática, como também encaminhá-la por novos rumos, distanciados do teatro comercial. Importante papel desempenharam então os grupos estudantis, implantados em todos os níveis da rede escolar por iniciativa das autoridades do ensino. Uns e outros se mostraram sensíveis a um repertório que abrangia desde as peças medievais ao drama produzido em nível de experiência intelectual.

No que diz respeito à dramaturgia, o teatro irlandês, como já fizera com William Butler Yeats, John Millington Synge e outros autores do começo do século, avocou a obra de Sean O'Casey, e com ela o seu sentido de experimentalismo, só acolhida em Londres a partir de *The Silver Tassie,* no final da década de 20, quando O'Casey surgiu como dissidente de Dublin. Em parte da sua produção dramática, também o inglês John Boynton Priestley, nascido em 1894, tentou seguir novos caminhos. Estreante na década de 30, período em que foram encenadas, entre outras das suas peças, *Dangerous Corner* (enc. 1932) e *Time and the Conways* (enc. 1937), já aí Priestley se consagrava a especulações sobre o tempo, sua grande preocupação. Na década de 40 viria a oferecer uma das suas melhores obras, *An Inspector Calls* (enc. 1946).

Não obstante as eventuais mostras de insatisfação, o drama doméstico ou psicológico e a comédia de costumes e de espírito foram as formas prevalecentes entre os autores que atingiram a Segunda Guerra Mundial, e mesmo os primeiros anos depois do conflito, mas tiveram nas décadas de 20 e 30 o apogeu da sua atuação: James Bridie (1888-1951), prolífico e eclético na sua produção dramática (*The Anatomist,* 1930; *Daphne Laureola,* 1949); Noel Coward (1899-1973), com algumas tentativas no drama sério, bem-sucedido na comédia e na revista (*The Vortex*, 1924; *Private Lives*, 1930; *Blithe Spirit*, 1941; *This Happy Breed*, 1943; *Sail Away*, 1962). A tendência deixou a sua marca em autores mais recentes. Tendo se revelado com uma comédia ligeira, *French without Tears* (1936), Terence Rattigan, nascido em 1911, criou a melhor parte da sua obra nas décadas de 40 e 50: *The Winslow Boy* (1946), *The Deep Blue Sea* (1952), *Separate Tables* (1954). Dele foram apresentadas, em 1960 e 1970, *Ross* e *A Bequest to the Nation*, de temas históricos. Peter Ustinov, de 1921, começou em 1942 com *House of Regrets*, e a partir de então manteve regularmente a sua presença: *The Love of Four Colonels* (1951), *Photo Finish* (1963), *Halfway up the Tree* (1967), *The Unknown Soldier and His Wife* (1973). John van Druten, nascido em 1901, optou em 1944 pela cidadania norte-americana, falecendo na Califórnia em 1957; algumas das suas obras: *Young Woodley* (1925), *I Am a Camera* (1951). O romancista Graham Greene, de 1904, conhecido pelas suas convicções católicas, esteve nessa fase de transição do drama britânico, cujas obras, a partir das de James Bridie, foram mencionadas com os seus anos de estréia: *The Living Room* (1953), *The Complaisant Lover* (enc. 1959), *The Return of A. J. Raffles* (enc. 1975).

O núcleo mais importante do experimentalismo na dramaturgia, antes da guerra e logo depois do seu término, deveria encontrar-se no teatro poético em versos, que se anunciou, nesta fase, com a obra de Thomas Stearns Eliot (1888-1965). Poeta dos mais eminentes da língua inglesa, norte-americano de nascimento e britânico por eleição, escritor de formação clássica e católica e ainda assim comprometido com as modernas correntes poéticas, Eliot teve apresentada em 1935, no festival de Cantuária, e nos Estados Unidos em 1936 pelo Federal Theatre Project, a peça em versos *Murder in the Cathedral*, primeira demonstração de envergadura da sua vocação dramática, que o conduziria a uma posição especial no teatro poético dos nossos tempos. A esse "mistério" do séc. XX, como o tem chamado a crítica, erigido sobre o tema histórico de Tomás Becket, arcebispo de Cantuária, logo descoberto e remontado com freqüência pelos pequenos teatros de amadores depois do festival da sua estréia, seguiram-se outras obras de T.S. Eliot para o teatro. Em *The Family Reunion* (enc. 1939), o mito clássico revestiu-se da aparência do drama doméstico à maneira inglesa e desta forma dramática Eliot voltaria a lançar mão para atingir objetivos espirituais mais profundos (*The Cocktail Party*, enc. 1949; *The Confidential Clerk*, enc. 1953; *The Elder Statesman*, enc. 1958).

Como Eliot, dois dos melhores poetas da geração que viveu a Segunda Guerra Mundial, Wystan Hugh Auden (1907-1973) e Stephen Spender, de 1909, tentaram o drama poético, o primeiro com *The Dog beneath the Skin; or Where is Francis?* de 1935, sua peça de estréia, escrita em colaboração com o ficcionista Christopher Isherwood; o segundo com *The Trial of a Judas*, rigoroso texto antinazista publicado em 1938. Estariam reservados, porém, a Christopher Fry, nascido em 1907, os melhores resultados nesta modalidade, através de uma obra de ressonância internacional, parte da qual escrita antes da guerra (*The Boy in the Cart*, esc. 1938) e que inclui (as datas são das estréias): *A Phoenix Too Frequent* (1946), *The Lady's Not for Burning* (1948), *Venus Observed* (1950), *A Sleep of Prisioners* (1951), *The Dark is Light Enough* (1954), e mais recentemente *Curtmantle* (1961) e *A Yard of Sun* (1970).

Modificação substancial no teatro inglês, rumo a uma dramaturgia de compromisso com os problemas da sociedade contemporânea, teve início quando da apresentação, em 1956, de *Look Back in Anger,* de John Osborne, peça que iria vincular o seu nome à chamada geração dos *angry young men.* Osborne, nascido em 1929, encontrou o apoio imediato do encenador George Devine, que deveria transformar o Royal Court, ligado à memória de Granville Barker e de G.B. Shaw, no centro estimulador de um novo drama, onde apareceram com relevo, no primeiro momento, John Arden, Arnold Wesker, Ann Jellicoe, Norman Frederick Simpson e, a partir de então, grande número de autores mais jovens, que, juntos, restabeleceram o prestígio do drama britânico, elevando-o a um dos níveis mais altos da sua história. Imperfeita mas intensa, a obra de estréia de Osborne, com o seu quadro de frustrações de uma geração saturada de traumas e revoltas, teve o grande mérito de desencadear, no teatro britânico, a insurreição contra uma herança de alheamento diante dos fatos sociais mais agudos. Logo depois, em *The Entertainer* (enc. 1957), de tema e personagens extraídos do mundo dos espetáculos, Osborne voltou-se para as lições de Brecht, mediante o emprego das técnicas de *music-hall,* posição que se aprofundou em *Luther* (enc. 1961), onde lançou mão da crônica histórica. Dele estrearam, entre outras peças, *Plays for England: The Blood of the Bambergs, Under Plain Cover* (1962), *Inadmissible Evidence* (1964), *A Patriot for Me* (1965), *Time Present, The Hotel in Amsterdam* (ambas em 1968), *A Sense of Dettachment* (1973). Posteriormente, nos palcos de Londres: em 1975, sua adaptação de *The Picture of Dorian Gray;* em 1976, *Watch It Come Down.*

Do mesmo modo que Osborne, Robert Bolt, de 1924, foi influenciado por Brecht em *A Man for All Seasons* (enc. 1960), criação em torno da figura histórica de Tomás Morus. Também em 1960 Bolt teve encenada *The Tiger and The Horse,* e em 1970, *Vivat! Vivat Regina!,* e em 1977, o semidocumentário *State of Revolution.* O sentido de revolta e de violência foi o que aproximou Shelagh Delaney, nascida em 1939, com a sua peça *A Taste of Honey,* apresentada em 1958, da dramaturgia de Osborne. Em 1960 estreou, da mesma autora, *The Lion in Love.*

A primeira temporada de George Devine no Royal Court já acrescentava a *Look Back in Anger* uma obra clássica do Teatro do Absurdo, *Les chaises,* de Ionesco. A fase coincidiu com a ascensão de Harold Pinter, nascido em

1930, logo classificado naquela corrente, não obstante a sua discordância ante o veredicto da crítica do seu próprio país. No novo e talentoso autor que surgia, a linguagem verbal tinha função básica, mas a substância eram as incoerências do cotidiano, em situações que se modificavam do banal para o enigma. Em *The Room* (enc. 1957) e *The Dumb Waiter,* do ano seguinte, Pinter utilizou intensamente símbolos para comunicar esta modificação e nela residia a própria mensagem: a entrada dos misteriosos estrangeiros na primeira peça, e na segunda, a voz das potências superiores que chegavam através do tubo acústico. A partir de *The Collection* (enc. 1961), iria aumentar a dose de Realismo que as suas primeiras peças já continham; mais precisamente, a sua visão pessoal, antes concentrada na comunicação do homem com o seu semelhante e nas estruturas lingüísticas, acaba "por converter-se numa crítica das estruturas sociais", como observou Luiz Francisco Rebello, no prefácio à tradução portuguesa de *The Birthday Party,* obra estreada em Londres em 1958. Se efetivamente o Teatro do Absurdo chegou a constituir-se em um *corpus* coerente e a estabelecer denominadores comuns, dele será inseparável este autor inglês, comediante nas suas origens e excepcionalmente dotado na sua expressão literária, enriquecida pela elegância e por um senso de humor próprios, sem sacrifício da eficácia dramática e da profundidade da investigação que empreende. Até 1971, estrearam, de sua autoria, entre outras obras: *The Caretaker* (1960), *The Lover* (1963), *Tea Party* (1965), *The Homecoming* (1965), *Landscape* (1968), *Silence* (1969), *The Basement* (1970), *Old Times* (1971). Seguiram-se, com a referência dos anos de sua permanência nos palcos principais da Inglaterra: *No Man's Land* (1975), *Betrayal* (1978).

Compromissos com as técnicas do absurdo foram também evidentes nas obras de Norman Frederick Simpson (de 1919), autor de *A Resounding Tinkle* (enc. 1957), *The Hole* (enc. 1958), *One Way Pendulum* (enc. 1959), assim como em Ann Jellicoe, nascida em 1927 *(The Sport of My Mad Mother,* enc. 1958; *The Knack,* enc. 1961; *The Giveaway,* enc. 1969) e em James Saunders. Com *Next Time I'll Sing to You* (enc. 1962), Saunders (de 1925) proporcionava uma boa obra da nova fase do teatro inglês. Em 1964 e 1969 produziu *A Scent of Flowers* e *The Travails of Sancho Panza,* vindo em 1978, outra peça por ele firmada, *Bodies.* De Tom Stoppard (1932) recebeu a dramaturgia britânica contemporânea outra criação de boa acolhida internacional, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (enc. 1966), onde, em clima pessimista, a hierarquia dos personagens hamletianos se modificou, transferindo-se a ênfase para os que lhe dão título. Com um perfeito domínio do artesanato dramático, Stoppard desenvolveu a sua habilidade na construção da farsa inteligente em *The Real Inspector Hound* (enc. 1968) e *After Margritte* (enc. 1970), para a criação de situações de absurdo que a sua ágil dialética transpõe para o plano racional. Em 1972 Stoppard estreou *Jumpers*, em 1974 *Travesties*. Também de sua autoria, com os anos em que subiram aos palcos maiores de Londres: em 1976, *Dirty Linen, New-Found-Land;* em 1978, *Every Good Boy Deserves Favour, Nigth and Day.*

Outra importante corrente do drama inglês contemporâneo é a do Realismo social, do qual o Osborne das primeiras peças foi o pioneiro. Arnold Wesker (1932) ampliou esta orientação com *Chicken Soup and Barley, Roots, I'm Talking about Jerusalem* (encs. 1960). *The Kitchen* (enc. 1961), fruto de experiências pessoais e realizada com extrema e deliberada anotação do cotidiano, tem sido a sua peça de maior aceitação internacional. Um Realismo em novas linhas impregnou a produção posterior de Wesker: *Chips with Everything* (enc. 1962), *Their Very Own and Golden City* (enc. 1966 em Londres), *The Friends* (enc. 1970), *The Old Ones* (enc. 1972); em 1978, *Love Letters on Blue Papers.*

Com John Arden (1930) esta tendência do moderno teatro britânico, além da influência de Brecht, visível no autor, recorreu a fontes populares, procedimento que lembrou o do irlandês Brendan Behan (ver "O Teatro da Irlanda"); isto já era claro em *Sergeant Musgrave's Dance* (enc. 1959). Qualificada de "extraordinária" por Peter Brook, que a encenou, esta peça, uma das mais altas criações do drama moderno na Inglaterra, abriu caminho a novas obras de Arden, em cujo conjunto o breve texto de *The True History of Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure* (enc. 1968) surgiu como uma obra-prima de poesia e estilo literário para o palco. Em 1972, tendo como colaboradora a sua mulher, Margaretta D'Arcy, Arden teve estreada *The Island of the Mighty,* e anteriormente, entre outros trabalhos, *Live like Pigs* (1958), *Armstrong's Last Goodnight* (Londres, 1965), *The Hero Rises up* (1969).

Integrante do primeiro grupo de autores que se revelaram através do Royal Court, Edward Bond, de 1935, fez-se incluir entre os melhores dramaturgos ingleses quando, em 1965, viu produzida a sua peça *Saved,* sombrio estudo sobre a delinqüência. William Gaskill, que dirigiu muitas das suas obras, definiu Bond como exemplo de "autor que empregou o vocabulário tradicional do teatro para expressar (...) o sentido crescente de 'amoralidade' da nossa sociedade". *Early Morning* (enc. 1968) pôs em dúvida, maciçamente, heróis tradicionais da Inglaterra: estreou, sob censura, perante número limitado de espectadores. *Narrow Road to the Deep North* confirmava, também em 1968, um dramaturgo amadurecido, numa alegoria sobre os grandes problemas políticos contemporâneos. Bond, autor do *script* de *Blow up,* o filme de Michelangelo Antonioni, tem sido, entre os autores ingleses posteriores a 1956, um dos que maior interesse vêm despertando além das fronteiras do seu país. Outras obras de sua autoria: *Lear* (enc. 1971), *The Sea* (enc. 1973), *Bingo* (enc. 1974). Obras mais recentemente vistas nos teatros de Londres: *The Fool* (1975), *Grandma Faust, The Swing* (1976), *The Woman* (1978).

Ficcionista e dramaturgo, David Storey (1933), depois de ter aparecido em 1967 com *The Restoration of Arnold Middleton,* criou, em *The Contractor* (enc. 1969), uma metáfora de intenso efeito cênico sobre a sociedade britânica e a ausência de sentido que inspira em diferentes camadas. Em 1973 e 1974 foram à cena, de sua autoria, *Cromwell* e *Life Class,* em 1980 *Early Life.* A alienação social refletida no plano psicológico caracteriza as obras de outro contemporâneo, David Mercer (1928-1980), como alguns dos seus mais talentosos confrades, oriundo das camadas trabalhadoras. A noção subjacente da personalidade humana sob pressão está presente em *Ride the Cock Horse* (enc. 1965) e nas demais obras de Mercer: *Belcher's Luck* (enc. 1966), *After Haggerty, Flint* (ambas encs. 1970); *Duck Song* (enc. 1974); outras peças suas, nos grandes palcos de Londres — em 1978 *Cousin Vladimir,* em 1979 *Then and Now,* em 1980 *No Limits to Love.* Filho de atores, e autor para o cinema e a televisão, vias de acesso de muitos dos teatrólogos britânicos do presente (firmou o *script* de *Help!,* o filme dos Beatles), Charles Wood (1932) nas suas melhores obras voltou-se para o problema da guerra e do homem nela comprometido. *Dingo* (enc. 1967), incisivo painel sobre a Segunda Guerra Mundial, foi seguida por *"H", or Monologues at Front of Burning Cities* (enc. 1969), sobre as aventuras militares vitorianas na Índia. *Veterans* data de 1971. A farsa e a paródia como instrumentos para uma visão amarga da existência foram as tônicas da obra de Joe Orton, nascido em 1933 e assassinado em 1967, em circunstâncias semelhantes às tramas das suas peças. Estreando em 1964 com *Entertaining Mr. Sloane,* o jovem autor ainda deixou *Loot* (enc. 1966), *The Ruffian on the Stair, The Erpingham Camp* (levadas ao palco em programa sob o título de *Crimes of Passion,* no ano da sua morte), *What the Butler Saw* (enc. 1968), *The Good and Faithful Servant* (enc. 1971). A farsa ligeira, que em si mesma se basta, mas por vezes deixa entrever traços de Brecht e Ionesco, tem feito a reputação de Alan Ayckbourn, de 1939, em *Relatively Speaking* (enc. 1967), *How the Other Half Loves* (enc. 1970), *Time and Time Again* (enc. 1972), *The Norman Conquests* (enc. 1974). De Ayckbourn, mais recentemente nos palcos da Inglaterra: *Absent Friends,* em 1975; *Confusions,* em 1976; *Bedroom Farce;* em 1980, *Season's Greetings.*

O variado panorama do drama britânico contemporâneo arrola, ainda, entre os autores surgidos no primeiro momento da renovação e outros que se revelaram em anos mais próximos: Barey England (*Conduct Unbecoming,* 1969), Peter Shaffer (*The Public Eye, The Private Ear,* 1962; *Black Comedy*, 1965; *The Battle of Shrivings*, 1970; *Equus*, 1973), Frank Marcus (*The Killing of Sister George*, 1965; *Studies of the Nude*, 1967; *Notes on a Love Affair*, 1972), John Mortimer (*Two Stars for Comfort*, 1962; *A Voyage round My Father*, 1972). Peter Terson (*The Apprentices*, 1968), Peter Barnes (*The Ruling Class*, 1969; *The Bewitched*, 1974),E. A. Whitehead (*The Foursome*, 1971; *The Sea Anchor*, 1974), Peter Nichols (*A Day in the Death of Joe Egg*, 1967; *The Freeway*, 1974). (Datas das estréias).

Entre os autores mais recentes, Peter Shaffer (nasc. 1926) teve, a partir de 1973, uma ascensão incomum, não só na Inglaterra como no Exterior. Depois do sucesso de *Equus*, outra obra sua, *Amadeus* (enc. 1979), ganhou notoriedade, conservando-se nos palcos de Londres em 1980, com o mesmo êxito de bilheteria. Também desses anos, Howard Brenton, com a sua obra dramática de coloração política (*Weapons of Happiness*, enc. 1976; *The Romans in Britain*, enc. 1980). A crítica social caracterizou outro autor de recente evidência, Barrie Keefe, de quem se encenava em 1977 *A Mad World My Masters*, enquanto David Edgar atraía as atenções da crítica e do público, em 1980, para a sua adaptação de *Nicholas Nickleby*, o romance de Charles Dickens.

A história do teatro contemporâneo na Inglaterra, como já se aludiu, está profundamente vinculada ao funcionamento da English Stage Company, centro artístico concebido por Lord Harewood e pelo poeta Ronald Duncan, posto a funcionar em 1956 para oferecer espetáculos dominicais, e logo depois estruturado profissionalmente, com George Devine (1910-1966) em sua direção artística. Devine aí esteve de 1956, data da fundação, a 1965, sendo então substituído por William Gaskill. Em suas mãos, o Royal Court, palco da English Stage Company, foi não somente o laboratório inicial do novo drama, como também o canal de irradiação, na Inglaterra, da moderna dramaturgia européia e norte-americana, de Brecht, Beckett, Ionesco a Arthur Miller e outros autores.

Igual importância, no que diz respeito à renovação da *mise en scène*, assumiu, desde os primeiros momentos do pós-guerra, o Theatre Workshop, criado em 1945 em Manchester, por Joan Littlewood e em Londres instalado inicialmente no Theatre Royal (1953). O Workshop impôs-se definitivamente na vida teatral da Inglaterra em 1956, com o impacto do texto e da encenação de *The Quare Fellow*, de Brendan Behan, de quem levaria a Paris *The Hostage* (enc. 1958), para ser premiada no festival do Théâtre des Nations. A partir de então, o teatro de atores de Joan Littlewood (nascida em 1914), regido em seu elenco pelas lições de Stanislavski e na encenação pela tradição de Brecht e Piscator, tornou-se um dos grupos mais influentes em todo o mundo e vem oferecendo criações marcantes, como *Oh! What a Lovely War*, de 1963. Em 1967, Joan Littlewood apresentou *MacBird!* e *Mrs. Wilson's Diary*, em 1970 *Forward up Your End* e *The Projector*, em 1972 *Costa Packet*, em 1975 *Nickleby and Me*, musical baseado em Dickens.

A atuação de Peter Brook (de 1925), na Royal Shakespeare Company, nome que adotou em 1961, sob a direção de Peter Hall, o Shakespeare

Memorial Theatre, de Stratford-on-Avon, com o seu palco londrino no Aldwych Theatre, criou na Inglaterra um dos centros mais avançados de experimentalismo do teatro contemporâneo. Influente no Continente europeu, nos Estados Unidos, até onde as suas montagens têm sido levadas, e em todo o mundo, talvez o melhor representante britânico de um teatro que tende cada vez mais para o cosmopolitismo nas suas fontes e nas suas criações, Peter Brook instruiu o seu trabalho com os ensinamentos de Artaud e Grotowski, acolhendo, por outro lado, a melhor dramaturgia de cada momento, viesse de Duerrenmatt, Genet, ou Tennessee Williams e John Arden. Foi responsável por versões definitivas de *O Vigário,* de Rolf Hochhuth, e de *Marat/Sade,* de Peter Weiss, esta de 1964. Co-diretor da Royal Shakespeare Company, encenou em 1966 a criação coletiva *US,* "*happening* engajado", como a qualificou, sobre a guerra do Vietnã. Em 1967/68 Peter Brook apresentou uma versão ritualística do *Édipo (Oedipus),* de Sêneca, e em 1971 *A Midsummer-Night's Dream.* Shakespeare tinha sido a fonte de alguns dos seus melhores trabalhos, entre os quais a montagem de *King Lear,* que compartilhou com *Oh! What a Lovely War,* de Joan Littlewood, o prêmio de 1963 do Théâtre des Nations.

Em 1974 apresentava em Paris *The Ik,* adaptação de um estudo de Colin Turnbull, *The Mountain People,* sobre o declínio de um povo africano.

Esteve Peter Brook, de fato, nos primórdios do experimentalismo contemporâneo do teatro britânico, ao constituir, em 1963, em companhia do norte-americano Charles Morowitz, o núcleo da Royal Shakespeare Company consagrado a trabalhos de pesquisa, que, no ano seguinte, daria a conhecer as suas primeiras criações inspiradas em Artaud e no Teatro da Crueldade. O segundo passo foi a criação de centros experimentais autônomos, notadamente o Arts Laboratory, o Open Space, o Ambiance, o Stage Two do Hampstead Theatre, o People Show, o Portable Theatre. O mesmo nível de importância atingiu a visita a Londres, em 1967, dos grupos norte-americanos do Open Theatre e La Mama Troupe. Em 1970 o experimentalismo chegava ao seu ponto máximo, já em funcionamento os pequenos teatros de "*lunch time*" e de porão (Soho, Quipu, Inter-Action). Em 1968 o teatro da Inglaterra desembaraçou-se da censura, até então privilégio do Lord Chamberlain, com reflexos positivos e imediatos no índice de criatividade desses grupos e de outros mais convencionais, assim como sobre a dramaturgia.

Na ativa participação dos atores na vida teatral, assim que terminou a Segunda Guerra, deve-se ver uma das causas da renovação artística que transformou o teatro da Inglaterra em um dos mais influentes da Europa. Esta presença, estendida também à dramaturgia quando John Osborne, ele próprio ator, fez-se ponto de partida do novo drama, já era ponderável desde que Laurence Olivier, juntamente com Tyrone Guthrie (1900-1971) e Ralph Richardson, promoveu, na década de 40, a recuperação do Old Vic. Laurence Olivier será encontrado, nos anos de 60, à frente do National Theatre fundado em 1963, secular projeto britânico, cujo moderno complexo de edifícios foi inaugurado em Londres, em 1976, em meio a solenidades que se realizaram em março e outubro desse ano. Em 1977, o conjunto se completava ao franquear-se ao público o terceiro espaço do National Theatre, o Cottesloe, concebido para o teatro experimental. Desde 1973 assumira a direção da entidade o experiente Peter Hall, ao passo que ao ator Peter Scofield havia sido entregue a co-direção da Royal Shakespeare Company.

A contar da metade da década de 70 até os primeiros anos do decênio seguinte, o teatro da Inglaterra foi seriamente afetado pela inflação e pela recessão econômica, frutos da crise internacional que no país se revestia de aspectos graves, determinando a redução dos subsídios governamentais e pondo em risco a sobrevivência de muitos edifícios teatrais de valor histórico, postos à mercê da especulação imobiliária. Novas e promissoras salas surgiram no período, somente para interromper logo em seguida as suas atividades, como aconteceu ao Greenwood Theatre, aberto em Londres em 1975 e já em 1976 de portas cerradas. Todo esse quadro gerou mal-estar entre os profissionais britânicos, que por mais de uma vez (assim em 1977 e 1979) ensaiaram campanhas de autodefesa e de proteção ao movimento artístico.

Dos grandes comediantes ingleses da atualidade pode-se igualmente dizer que não se perpetuaram em estilos convencionais de representação e *mise en scène* — o veterano John Gielgud, nascido em 1904, foi em 1967/68 protagonista do *Oedipus* que Peter Brook extraiu do texto de Sêneca — sempre abertos, como têm estado, a orientações de vanguarda e à utilização de meios outros de expressão, como o cinema, o rádio e a televisão. No palco ou na tela, todos os países hoje conhecem e admiram Edith Evans, Alec Guinness, Pamela Brown, Margaret Leighton, James Mason, Vanessa Redgrave, Michael Redgrave, Sybil Thorndike (1882-1976).

O TEATRO DA IRLANDA

Em 1899, no apogeu do movimento denominado Renascimento Céltico (Celtic Renaissance), fundava-se o Irish Literary Theatre, cujo espetáculo inaugural se realizou no recinto do Ancient Concert Room, de Dublin, estando no programa *The Countess Cathleen*, de William Butler Yeats. O acontecimento coincidiu com a criação, em Londres, da Stage Society, mas refletia circunstâncias diversas: seu solo era o empenho dos irlandeses na independência nacional e na autonomia cultural, nela incluída a revivescência do gaélico. No que diz respeito ao drama, a ressurreição do velho idioma não chegou a assumir significação, permanecendo o inglês como veículo literário. Em 1904, instalava-se o Irish Literary Theatre no Abbey Theatre graças aos esforços da empresária inglesa Annie Horniman (1860-1937), antiga secretária particular de Yeats, inspirada na tendência do teatro britânico, na ocasião, de estender às grandes cidades fora de Londres a rede de casas de "repertório". Annie Horniman seria, poucos anos depois, proprietária de casa semelhante em Manchester, enquanto centros como Liverpool, Glasgow e Birmingham ganhavam palcos iguais. Desde logo a influência dominante no Abbey Theatre foi a de Yeats e Lady Gregory, mentores do movimento que propiciara o aparecimento do Irish Literary Theatre, e a seu lado estiveram o romancista George Moore e outros homens de letras. Com a assistência de Annie Horniman, o novo teatro pôde instituir um elenco permanente para dar apoio ao drama irlandês. Estava criada uma organização de perfil inconfundível no teatro moderno e que não se limitaria ao incremento do drama escrito, mas estabeleceu suas próprias regras do jogo dramático e fez uma escola de intérpretes.

Vinculado aos meios de renovação artística de Paris no apogeu do Simbolismo, William Butler Yeats (1865-1939) teve a sua primeira peça representada em 1894 pelo Independent Theatre, de Londres. Em seguida a *The Land of Heart's Desire*, a obra teatral do grande poeta, que em 1923 seria laureado com o Prêmio Nobel, passou a realizar-se em função do Abbey Theatre. As idéias pessoais de Yeats sobre um teatro poético e simbolista, a que nem sempre foram permeáveis os demais membros do movimento do qual participava, estiveram bem representadas em *Cathleen ni Houlihan* (enc. 1902), transposição dramática daquilo que Yeats entendia como a perenidade da Irlanda, sua idade imemorial e sua juventude renascente. Yeats deveria aprofundar ainda mais o sentido experimentalista da sua obra a partir de 1917, data da publicação da primeira das suas *Four Plays for Dancers*, que compreendem *At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer* (publ. 1919), *The Dreaming of the Bones* (publ. 1919) e *Calvary* (publ. 1920). Foi no decorrer desses anos que se familiarizou com o *nô* japonês, através das traduções de Ezra Pound e Ernest Fenollosa, cujas convenções lhe deram subsídio para a técnica e o espírito das obras que então produziu. O mesmo distanciamento do drama convencional se verifica nas suas últimas obras, entre as quais *The Words upon the Window-Pane* (publ. 1934) e *Purgatory* (publ. 1938). *The*

Hour Glass (de 1902/3, publ. 1914), escrita ainda na sua primeira fase, é vista pela crítica como uma das mais belas "moralidades" do teatro moderno.

Em 1897, Yeats aconselhava ao seu compatriota John Millington Synge (1871-1909) que abandonasse Paris e buscasse inspiração na gente simples do seu país. Synge era então um jovem irlandês que estivera na Alemanha estudando música e pensava em fixar-se na França para amadurecer a sua vocação de homem de letras. Na primitiva ilha de Aran, ao largo da Irlanda, Synge encontrou a linguagem que o transformaria no mais poderoso autor do primeiro grupo de dramaturgos verdadeiramente irlandeses. Tal como já havia acontecido a Yeats e se repetiria com O'Casey, o estreito nacionalismo local — muitas vezes de mãos dadas com a reação católica — criou-lhe hostilidade quando em 1903 subiu ao palco do Abbey Theatre sua primeira peça, *In the Shadow of the Glen*, honesto estudo sobre a vida camponesa. Em *Riders to the Sea*, drama do mar encenado no ano seguinte, oferecia um "ato único" clássico do teatro moderno, impregnado de inexcedível força trágica e certamente o mais bem sucedido "drama estático" que os simbolistas haviam perseguido e que acontecia na Irlanda com o calor da verdade popular. "Mulheres que recebem as roupas de um homem afogado e o cadáver de outro, uma mãe que se reclina sobre o seu filho afogado, eis toda a ação", tal como a resumiu John Gassner, em *The Theatre in Our Times*. *The Playboy of the Western World* foi a sua obra mais importante. Apresentada em 1907, esta comédia, com fortes traços de farsa, provocou tumultos ainda mais intensos, graças à penetrante observação dos costumes do campo. Mas a sua qualidade transpôs os limites da Irlanda e sobre ela se verá, em 1924, outro grande dramaturgo, Maksim Gorki, dizer através da *English Review*, de abril daquele ano: "O lado cômico passa naturalmente para o terrível, enquanto o terrível torna-se cômico exatamente com a mesma facilidade". A pequena mas valiosa obra dramática de John Millington Synge encerrou-se com a tragédia *Deirdre of the Sorrows*, que deixou inacabada, tendo de permeio *The Well of the Saints* (enc. 1905). Foi encenada pela primeira vez em 1910 no Abbey Theatre, em montagem que o seu amigo e protetor Yeats e Lady Gregory quiseram transformar numa homenagem póstuma.

O primeiro grupo de dramaturgos irlandeses encontrou em Lady Augusta Gregory (1859-1932) uma hábil — mas já esquecida — cultivadora da peça de curta duração (*Spreading the News*, enc. 1904; *The Rising of the Moon*, enc. 1907). Edward Martyn (1859-1923), católico, sofreu a influência do Naturalismo, que transparece em *The Heather Field*, encenada em 1899 e uma das melhores obras irlandesas do seu tempo. O ficcionista George Moore (1853-1933), ao lado de sua ação em favor do teatro irlandês, escreveu alguns textos dramáticos, entre os quais *The Bending of the Bow* (1900). Grande número de autores irlandeses apareceu após a fundação do Irish Literary Theatre: Lord Dunsany (*The Glittering Gate*, enc. 1909), St. John Ervine (*John Ferguson*, enc. 1915), Lennox Robinson (*The Patriots*, enc. 1912), George Fitzmaurice (*The County Dressmaker*, enc. 1907), Thomas Cornelius Murray (*Birthbright*, enc. 1910), Padraic Colum (*Fiddler's House*, enc. 1907). Não encontra lugar neste grupo James Joyce (1882-1941), por cuja obra a Irlanda se elevou à posição de um dos centros capitais da literatura neste século. Exilado definitivamente da sua pátria em 1904 (salvo um único e breve retorno), não obstante a permanente presença irlandesa em toda a sua obra, o autor de *Ulysses* em 1915 experimentou o teatro com o seu drama *Exiles*, anos depois vivido no palco. Partidário de Ibsen já em 1900, a sua admiração pelas idéias do dramaturgo realista norueguês não poderia pô-lo em concordância com as tendências do nascente teatro de Dublin.

Em 1928, novo e importante empreendimento teatral, o Dublin Gate Theatre, passou a participar da vida artística da Capital irlandesa, com uma plataforma que incluía não só a apresentação de clássicos antigos e modernos, como o incentivo ao teatro experimental. O grupo fundador teve notadamene a colaboração de Micheál MacLiammóir (nascido em 1899), também dramaturgo (*I'll Met by Moonlight*, enc. 1946; *Prelude in Kazbek Street*, enc. 1973). Tal acontecia quando as condições na Irlanda se haviam modificado, em face da instituição do Estado Livre em 1922 — República em 1949. Mas seria ainda um autor formado à sombra do Abbey Theatre, Sean O'Casey (1880-1964) que haveria de conservar o prestígio do drama irlandês nos palcos da Europa e da América, desde a segunda metade da década de 20 até o pós-guerra e os dias em curso, tal como comprovam as constantes reencenações de *Juno and the Paycock* (enc. 1924), *The Plough and the Stars* (enc. 1926) e de outras obras suas. Preocupado desde cedo em fixar — e o fez com extraordinário vigor — a vida das classes pobres do seu país, O'Casey revelou-se plenamente quando em 1923 o Abbey Theatre apresentou *The Shadow of a Gunman*, optando inicialmente pelos caminhos do Realismo, para admitir, desde *The Silver Tassie* (enc. 1929 em Londres), clara influência do Expressionismo, temperado pelo seu senso de humor. Esta peça, rejeitada pelo Abbey Theatre, foi também a causa do seu rompimento com o teatro irlandês, de cujo palco se exilou, em proveito do londrino. Nos anos que se seguiram, O'Casey, de origem operária e autodidata em sua formação, de vida documentada em uma série de escritos autobiográficos (*Pictures in the Hallway*, publ. 1942, e outras obras), produziu ainda (numa menção parcial dos seus dramas e dos anos de encenação) *The Star Turns Red* (1940), *Red Roses for Me* (1946), *The Bishop's Bonfire* (1955).

Uma das vozes mais recentes e significativas da dramaturgia irlandesa

— infelizmente cedo silenciada — foi a de Brendan Behan, nascido em 1923 em Dublin e falecido em 1964. Engajado no Exército Republicano Irlandês antes dos quinze anos, Behan cumpriu pena de prisão e dessa experiência resultaram as suas memórias de *Borstal Boy*, publicadas em 1958. A primeira das duas peças que deixou completas, *The Quare Fellow*, foi encenada em Londres por Joan Littlewood, em 1956 (com apresentação em Dublin em 1954, por encenador local), e logo se admitiu tratar-se de um autor que, com extraordinária capacidade de compreensão da vida e dos homens do seu país, manejava os elementos narrativos e populares de uma forma que lembrava Brecht. Quando da estréia londrina, escrevia o crítico inglês Kenneth Tynan: "Constitui dever sagrado da Irlanda enviar periodicamente um dramaturgo, a fim de evitar que o teatro inglês se torne uma caricatura sombria e amorfa". Ao amargo quadro de prisão de *The Quare Fellow* seguiu-se *The Hostage,* onde o humor de Behan criou uma fantástica imagem da sua gente e do seu país. Encenada por Joan Littlewood em 1958, foi premiada no Théâtre des Nations, em Paris. Behan deixou incompleta outra obra; *Richard's Cork Leg,* apresentada em Dublin em 1972, sob a direção de Alan Simpson, que lhe reviu o texto.

No decorrer do festival de Dublin de 1969, estreava *King Herod Explains,* peça em um ato de Conor Cruise O'Brien, homem de letras e diplomata irlandês nascido em Dublin em 1917, com ativa participação na política mundial (desempenhou importantes missões da ONU na África). Era a sua primeira obra vivida no palco e a crítica ressaltou-lhe a qualidade literária. Em 1971 o nome de Conor Cruise O'Brien como dramaturgo passaria a nível internacional quando a sua primeira peça de longa duração, *Murderous Angels,* foi encenada em Paris pelo Théâtre National Populaire, com o título de *Les anges meurtriers,* sob a direção de Joan Littlewood, convidada para este fim. Semidocumentário sobre os acontecimentos no Congo Belga em 1960, dos quais O'Brien fora testemunha, *Murderous Angels* incluía entre os seus personagens o secretário geral da ONU, Dag Hammarskjold, e o líder congolês Patrice Lumumba, vivido nesta montagem pelo poeta e dramaturgo nigeriano Wole Soyinka. Motivos políticos determinaram uma tentativa de intervenção do governo francês no TNP, sustada diante das objeções do autor e da encenadora, às vésperas de uma visita do presidente Pompidou à Bélgica, cujo soberano o texto não poupava. A peça tivera estréia mundial no ano anterior no Schillertheater, de Berlim Ocidental, sob a direção de Karl Paryla, e nos países de língua inglesa, no festival de Dublin de 1971, com o ator negro Norman Beaton no papel principal.

No conjunto dos festivais europeus de teatro, assumiu importância especial o de Dublin (Dublin Festival of Theatre), dirigido em 1975 por Brendan

Smith e já em 1978 por Hugh Leonard, evento anual que em 1978 comemorava o seu 20º aniversário. Além de peças de autores de longa data consagrados, o festival vem promovendo relevantes *premières*, inclusive de obras do seu mais recente diretor artístico (Hugh Leonard): em 1975, *Irishmen*; em 1979, *A Life*.

Antes de encontrar os caminhos autônomos do seu drama e do seu teatro, a Irlanda contribuíra para o da Inglaterra com uma parte substancial dos seus melhores autores, de William Congreve, Oliver Goldsmith, Richard Sheridan, a Oscar Wilde e Bernard Shaw. Por intermédio de Samuel Beckett, amigo pessoal de James Joyce e colaborador do grande romancista, deveria assumir papel decisivo na dramaturgia contemporânea.

O SÉCULO XX NA FRANÇA

O advento do Naturalismo e das correntes não-realistas na França, às últimas luzes do século passado, foi precedido e sucedido por uma vasta, diversificada e irregular produção de literatura dramática. Tomado como uma das razões de ser daqueles movimentos, esse acúmulo de drama escrito, de cuja média se beneficiou o teatro comercial, ainda daria a outro grande reformador, Jacques Copeau, nas imediações da Primeira Guerra Mundial, pretexto para novos esforços em prol de um teatro de arte.

Do corpo de dramaturgos em evidência da passagem do século até a crise bélica de 1914, alguns autores, como Eugène Brieux (1858-1932), François de Curel (1854-1929) e George Courteline, estiveram diretamente vinculados ao Théâtre Libre. Sobre a maioria deles o palco de André Antoine estendeu a sua influência. E o que produziram pode ser classificado como teatro psicológico e de costumes, teatro de idéias e de problemas sociais, teatro poético e comédia de *boulevard*.

O drama poético não tardou a oferecer reação ao Naturalismo e à dramaturgia em curso, à margem da insurgência de público limitado, de elite intelectual, nos moldes do Théâtre d'Art, ou daquela de repercussão mais ampla dos seus continuadores. Aconteceu com o sucesso fora do comum de *Cyrano de Bergerac* (enc. 1897), de Edmond Rostand (1868-1918), protagonizado por Coquelin *aîné*. Rostand, aventura singular em sua época, em 1895 tivera em cena *La princesse lointaine*, com Sarah Bernhardt no papel principal, não repetindo o triunfo de *Cyrano* em *L'Aiglon* (enc. 1900), *Chan-*

tecler (enc. 1910); *La dernière nuit de don Juan*, obra póstuma, só em 1922 montada. Fato é que o teatro poético — visto às vezes como revivescência do Romantismo — tanto o derivado das correntes não-realistas, como o de outras fontes, continuou como uma das vertentes do teatro francês mesmo depois de 1914, secundária do ponto de vista quantitativo, mas onde repontariam casos especiais, como o de Paul Claudel, cuja importância como dramaturgo só o futuro avaliaria. Émile Verhaeren (1855-1916), da Bélgica, recorreu ao teatro poético para o drama pacifista (*Les aubes*, enc. 1898) ou de tendência mística (*Le cloître*, enc. 1900).

Na dramaturgia pretensamente mais densa, preocupada com problemas psicológicos e sociais, assumiram lugar de destaque (em muitos casos submetido a frontal redução com o correr do tempo) François de Curel (*La fille sauvage*, 1902; *Terre inhumaine*, 1922), Henri Becque, *Les corbeaux*, na Comédie-française em 1878; *La parisienne*, enc. 1885), Georges de Porto-Riche (*Amoureuse*, 1891; *Le vieil homme*, 1911), Henri Bataille (*La femme nue*, 1908), Maurice Donnay (*Amants*, 1895), Eugène Brieux (*Blanchette*, 1892 pelo Théâtre Libre; *Maternité*, 1903), Henry Bernstein (*La détour*, 1902; *La soif*, 1950), Octave Mirbeau (*Les affaires sont les affaires*, 1903), Saint-Georges de Bouhélier (*Le roi sans couronne*, 1906), e ainda Paul Hervieu (*La course au flambeau*, 1901), o belga Henry Kistemaeckers (*La flambée*, 1911). Das estréias as datas. Não são mencionados nesta lista dados referentes a muitos nomes que em seu tempo estiveram em evidência: Tristan Bernard, Alfred Capus, Alfred Savoir, Jules Renard, Francis de Croisset, Robert de Flers, Gaston-Armand de Caillavet.

No lado oposto à massa de dramas e comédias nas linhas dominantes era a verve francesa do séc. XIX que passava para o presente nas mãos de dois herdeiros de primeira grandeza: Georges Feydeau e Georges Courteline. Feydeau (1862-1921), renovador da comédia leve pelas duas primeiras décadas do século, deixou obras-primas do gênero: *Occupe-toi d'Amélie!* (enc. 1908), *Mais n'te promène donc pas toute nue* (enc. 1912). Courteline (1858-1929), agudo observador do seu tempo, veio do Théâtre Libre e impôs-se como supremo artífice da farsa no período, em *Boubouroche* (enc. 1893), *Le gendarme est sans pitié* (enc. 1899), *L'article 330* (enc. 1900) e nas demais obras que produziu.

Não obstante a presença estimulante de Diaghilev e do balé russo a partir de 1909, a ação contínua de André Antoine e a de Lugné-Poë à frente do Théâtre de l'Oeuvre (onde estaria até 1929), à medida que se aproximava a Primeira Guerra Mundial o clima do teatro francês foi o da exploração comercial da conveniente dramaturgia à sua disposição. Fora dos quadros do seu tempo, a obra de Romain Rolland (1866-1944) foi sem muito êxito provada em 1900 por Louis Loumet *(Danton)* e dois anos depois por Firmin Gémier, que encenou *Le 14 juillet*, mas somente no futuro, depois do conflito, teria uma experiência definitiva na montagem da primeira dessas peças que

Max Reinhardt fez em Berlim, efetivação de algumas das idéias de um "teatro popular", tal como o romancista concebera em *Le théâtre du peuple*, publicação de 1903. O Théâtre des Arts, que Jacques Rouché manteve de 1910 a 1913, deu passos adiante rumo à renovação, com o seu programa de associar ao ator o músico e o pintor. Nesse período Rouché conseguiu encenar bom número de obras e atraiu pintores como Segonzac e Francis Jourdain, assim como o compositor Albert Roussel. De um dramaturgo de obra irregular, Saint-Georges de Bouhélier, serviu-se em 1910 para um espetáculo rico em imaginação, *Le carnaval des enfants*. Rouché, que fora em grande parte responsável pela estada dos *Ballets Russes* em Paris, prestaria valioso serviço ao teatro francês ao publicar *L'art théâtrale moderne*, através do qual se tornou conhecido na França o pensamento de Appia, Gordon Craig e Georg Fuchs. Em 1911 apresentava a adaptação de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, feita por Jacques Copeau e Jean Croué. O primeiro dos adaptadores, homem de letras, teve íntima participação no Théâtre des Arts. Em breve passaria a compromissos maiores com o teatro, ao assumir a tarefa que se reservou, a de reagir contra a mercantilização do palco e da arte dramática.

A reação desencadeada por Jacques Copeau (1878-1949), com o apoio de Jean Schlumberger, André Gide e outros integrantes da *Nouvelle revue française*, resultou, em 1913, na fundação do Théâtre du Vieux-Colombier. Charles Dullin (1885-1949) e Louis Jouvet (1887-1951) estiveram ao lado de Copeau na concepção e instalação da pequena sala, situada fora dos *boulevards*, cujo destino era tornar-se matriz de quanto, por muito tempo, o teatro francês conteve de inovação, e cujo palco despojado se tornou um modelo de boa utilização do espaço e de versatilidade. Influenciado por Stanislavski e Gordon Craig, Copeau conviveu com o mestre inglês e durante os anos da guerra esteve nos Estados Unidos; aí, com a ajuda do governo francês, tentou reorganizar o seu grupo, esfacelado pelas circunstâncias do momento. Após o conflito, conheceu em Paris, em 1922, o diretor do Teatro de Arte de Moscou, objeto de sua permanente admiração, e refez o Vieux-Colombier, a cuja direção renunciaria em 1924, para refugiar-se com os atores longe de Paris, em Pernand Vergelesses, na Borgonha, onde o seu grupo se tornou conhecido como "Les Copiaux". Lá pôde colocar em prática as suas idéias de uma formação ascética, quase religiosa, do intérprete, que o Vieux-Colombier dos últimos tempos não lhe permitia. Formados sob as lições e a experiência de Copeau, o teatro moderno francês recebeu um punhado dos seus melhores encenadores: Charles Dullin, Louis Jouvet, Michel Saint-Denis, Xavier de Courville e, indiretamente, Jean-Louis Barrault. Em outras palavras, de Copeau derivaram o grupo do Atelier, de Dullin,de 1919, escola de Barrault e André Barsacq (1909-1973); Jouvet, depois à frente da Comédie des Champs-Élysées; Michel Saint-Denis (1897-1971), sobrinho e assistente de Copeau, criador, em 1931, da Compagnie des Quinze, reformulação de "Les Copiaux", e que no futuro deveria ser levado a posto de direção geral da escola do Old Vic, de Londres, que ocupou de 1946 a 1952. Sobre as idéias por ele disseminadas, estruturaram os seus discípulos, entre as duas Grandes Guerras, o apoio que iriam dispensar a novos autores, a muitos dos quais já antes do primeiro conflito mundial o próprio Copeau estimulara.

Mais uma vez, no período em questão, a dramaturgia francesa caracterizou-se pela abundância do drama escrito: Jean Schlumberger (*Les fils Louverné*, 1913; *Césaire*, 1922), Roger Martin du Gard (*Le testament du Père Leleu*, 1914; *Un taciturne*, 1931), Georges Duhamel (*L'oeuvre des athlètes*, 1920), Simon Gantillon (*Maya*, 1924), Bernard Zimmer (*Veau gras*, 1924), Henri Ghéon (*Le pauvre sous l'escalier*, 1921; *Le Noël sur la place*, 1935), Paul Géraldy (*Aimer*, 1921), Jean Serment (*Les plus beaux yeux du monde*, 1925), Denys Amiel (*Le Voyageur*, 1923; *Monsieur et madame un tel*, 1925), Stève Passeur (*L'acheteuse, 1930; La traîtresse*, 1946), Marcel Pagnol (*Topaze*, 1928; *Marius*, 1929; *Fanny*, 1931; *César*, 1946), Paul Reynal (*Le tombeau sous l'Arc du Triomphe*, 1924), Charles Vildrac (*Le paquebot Tenacity*, 1920), Jean Giono (*Le lanceur de graines*, 1932; *La femme du boulanger*, 1944). Anos das estréias. No período, as obras de Jules Romains (1885-1973), de maneira especial *Knock, ou le triomphe de la médecine* (enc. 1923), tiveram extensa carreira internacional. Do romancista o Vieux-Colombier já havia apresentado em 1920 o drama camponês *Cromedeyre-le-vieil.* Jean-Jacques Bernard (1888-1972), filho de Tristan Bernard, teorizador do Teatro do Silêncio e devedor das idéias de Maeterlinck, surgiu como uma voz intimista contra o teatro verbal do seu tempo; sua peça *Martine* foi em 1922 encenada por Gaston Baty. A obra de André Obey (nascido em 1892), iniciada junto à Compagnie des Quinze (*Le viol de Lucrèce, La bataille de la Marne*, encs. 1931; *Plus de miracles pour Noël*, enc. 1957), foi uma promessa de drama experimental. Sacha Guitry (1885-1957), ator e cinematografista, esteve no lado menos grave dessa dramaturgia (*Jean de la Fontaine*, enc. 1916). *Voulez-vous jouer avec moâ?* (enc. 1924) e *Jean de la lune* (enc. 1929) foram os pontos mais altos dos primeiros momentos de Marcel Achard, a quem se voltará a encontrar neste capítulo. Ao palco prestou homenagem o filósofo existencialista cristão Gabriel Marcel (1889-1974): *La chapelle ardente* (enc. 1925), entre outras obras.

Com a inevitável adesão ao *boulevard* da parte de muitos, não faltou ao numeroso elenco de autores do pré e pós-guerra de 1914 o empenho de outros encenadores fora do círculo de Copeau, dos quais os mais influentes foram Gaston Baty (1885-1953), que na década de 20, em seu Théâtre de la Chimère e noutros centros parisienses, levaria ao palco polêmicas adaptações de *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Crime e Castigo*, de Dostoievski, e já em 1930 *L'opéra de quat'sous (Die Dreigroschenoper)*, a primeira encenação de Bertolt Brecht que na França se fez; e Georges (1887-1939) e Ludmilla (1896-1951) Pitoëff, emigrados da Rússia para a França, via Suíça, após a guerra. Foram os Pitoëff que permitiram aos franceses uma convivência mais íntima com autores estrangeiros representativos, de Pirandello, Andreiev, Bruckner, a Oscar Wilde e G.B. Shaw, além do francês Henri-René Lenormand (1882-1951), investigador do inconsciente humano (*Le temps est un songe, Les ratés,* encs. 1919; *Le simoun,* enc. 1920), cujas obras acolheram. Baty e os Pitoëff, em companhia de Dullin e Jouvet, constituíram o Cartel, acordo pelo qual se comprometeram a trabalhar no sentido de oferecer um teatro de melhor qualidade, e que resultou em notáveis realizações. Lugné-Poë continuou prestando a sua colaboração ao teatro francês e foi graças a ele que se tornou conhecido o belga Fernand Crommelynck (1888-1970), autor de *Le cocu magnifique* (enc. 1920), brilhante "farsa de um Otelo que se transformou em seu próprio Iago", como a definiu René Lalou, e *Tripes d'or* (enc. 1925 em Paris), entre outras peças.

Em 1926, Antonin Artaud e Roger Vitrac, dissidentes do movimento surrealista, criavam o Théâtre Alfred-Jarry, que deveria ter somente dois anos de existência, e este acontecimento foi o início da profunda influência de Artaud no teatro contemporâneo. Não era a primeira aventura de radicação dadaísta ou surrealista nos palcos de Paris: em 1917 e 1918, Guillaume Apollinaire (1880-1918) havia submetido à prova do palco *Les mamelles de Tirésias* e *Couleur du temps,* encenadas respectivamente naqueles anos, a primeira das quais escrita por volta de 1903. Em 1920 o movimento dadaísta despachara de Zurique, sua matriz, para o Théâtre de l'Oeuvre, ainda sob a tutela de Lugné-Poë, uma seleção de peças de Tristan Tzara (1896-1963), inclusive *La première aventure céleste de M. Antipyrine,* que se complementaram com outras de Ribemont-Dessaignes (1884-1974), André Breton (1896-1966) e Philippe Soupault, nascido em 1897. Louis Aragon (de 1897) publicava em 1924 duas peças da sua fase surrealista: *L'armoire à glace un beau soir, Au pied du mur,* escrevendo com André Breton *Le trésor des jésuites,* que seria publicada em 1929. Com Roger Vitrac (1899-1952) o drama surrealista daria a conhecer as suas melhores obras: *Les mystères de l'amour,* constante do programa inaugural do Théâtre Alfred-Jarry com uma peça de Artaud, *Ventre brûlé, ou la mère folle,* pode ser considerada uma bem-sucedida aplicação da técnica da escrita automática; *Victor, ou les enfants au pouvoir,* apresentada em 1928 também sob a direção de Artaud, não tem sido afastada do repertório contemporâneo. Entre os autores desses dias Raymond Roussel (1877-1933) ocupa um lugar à parte. Dado como precursor do Surrealismo, Roussel deixou em suas peças (*L'étoile au front,* enc. 1924; e *La poussière de soleils,* enc. 1926) uma experiência de drama única em sua linguagem e estrutura, que ele próprio fez encenar. Estas suas obras permanecem no rol da vanguarda francesa: em 1971 *L'étoile au front* era remontada em Paris, sob a direção de Jean Rougerie. Por seu turno, autores que em seguida optaram por caminhos diferentes, como Jean Cocteau e Armand Salacrou, fizeram eventuais incursões no Surrealismo, enquanto artistas plásticos tentavam textos de orientação semelhante: Pablo Picasso (1881-1973) escreveria *Le désir atrappé par la queue,* apresentada em leitura pública, em 1944, sob a direção de Albert Camus.

Foi certamente Antonin Artaud (1896-1948), ao romper as suas ligações com o grupo surrealista e ao fundar o teatro que recebeu o nome do autor de *Ubu-roi,* o que mais importou nesse tempo, se o julgamento se guia pela avaliação dos reflexos das suas idéias nos dias de hoje. Contra a filosofia do Cartel amadureceram as suas posições. Iniciado como ator junto a Lugné-Poë, tendo trabalhado com Dullin e Pitoëff, *Artaud-le-momo,* como se fazia conhecer, cumpriu a existência de poeta maldito, com as suas crises místicas, uma viagem-fuga para o México, os tóxicos, o desequilíbrio mental, e finalmente o hospício, donde retornou para uma penosa reaparição no Vieux-Colombier, presente, entre os seus amigos e admiradores, André Gide. Em 1935 Artaud pôde levar à cena uma obra sua, segundo os princípios do que chamava, em seus manifestos, o Teatro da Crueldade *(Théâtre de la cruauté). Les Cenci,* o texto do espetáculo, de negativa ressonância crítica e de público, inspirou-se em Shelley e Stendhal, e da equipe encenadora participaram Jean-Louis Barrault e Roger Blin.

Le théâtre et son double, publicado em 1938, reuniu as reflexões de Artaud sobre o teatro e a arte dramática. Ali estava a sua concepção de um teatro que transmitisse ao espectador, "através dos poros", uma metafísica que o verbalismo já não era capaz de fazer, onde o mito e o ritual recuperassem a sua antiga função cultural. Assim como o que pensava de um novo tratamento do espaço, para o envolvimento do espectador na ação cênica. Idéias que poderiam causar espanto em seu tempo, mas que as correntes de vanguarda puseram em prática quase literalmente.

O drama francês da primeira metade do século teve em Paul Claudel (1868-1955) uma das suas vozes mais poderosas, a que, todavia, não faltaram restrições, pelo seu conservadorismo religioso, como católico convicto que foi. Formado no Simbolismo, diplomata de carreira, Claudel teve ampla experiência do mundo, tendo sido ministro do seu país no Rio de Janeiro em 1917; foi adido à embaixada, em sua companhia, o compositor Darius Milhaud. A sua estréia no palco se fez por intermédio do Théâtre de l'Oeuvre, que em 1912 apresentou *L'annonce faite à Marie.* Mas a real importância de Claudel como dramaturgo só seria amplamente reconhecida nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, quando este texto e outros seriam recriados ou pela primeira vez vividos nos palcos franceses, conquanto pelo menos um deles, *L'ôtage,* já houvesse recebido consagração no Exterior, em Londres, em 1919, antes de chegar à Comédie-française, em 1934, e alguns anos depois da sua estréia parisiense de 1914. *Partage de midi*, publicada em edição limitada em 1906, teve também apresentação privada pelo Groupe Art et Action, em Paris, em 1916. Foi Jean-Louis Barrault quem, a partir da década de 40, esteve à frente da reavaliação de Claudel.

O reexame da dramaturgia de Claudel conduziu à verificação do seu teor épico. Seria o grande poeta um dos estruturadores definitivos da corrente que, desde o primeiro quartel do século, rompeu conscientemente com as fórmulas fechadas, objetivas e ilusionistas do drama, neste caminho avançando até a acolhida de recursos peculiares ao Teatro Épico ao modo dos mestres alemães Brecht e Piscator, como a projeção cinematográfica em *Le soulier de satin*, e o comentário musical com valor autônomo em *Le livre de Christophe Colomb*, pela primeira vez apresentada em Berlim, em 1930, com a música de Milhaud. Sobre a adoção de tais recursos escreveu um analista desse aspecto da sua obra, Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico:* "No teatro do século XX Claudel foi um dos primeiros autores a empregar meios tão drásticos para romper a ilusão". Outras obras de Claudel: *Tête d'or* (esc. c. 1889), *La ville* (do período de 1893-97), *Le père humilié* (publ. 1920).

Quanto à sua cronologia, a obra de Claudel atravessou grande parte da primeira metade do século. A de Jean Cocteau (1889-1963), em pólo oposto às certezas espirituais do poeta católico, variada no estilo e nos compromissos com os movimentos que se desenrolavam, sobretudo com o Surrealismo, começou nos tempos dos *Ballets Russes*, que dele apresentaram, em 1917, o mimodrama-balé *Parade*, com música de Eric Satie e cenário de Picasso. Novos balés vieram: em 1920 *Le boeuf sur le toit*, com partitura de Darius Milhaud e cenografia de Dufy, no ano seguinte *Les mariés de la Tour Eiffel*. Sua produção dramática propriamente dita estendeu-se do início da década de 20 até a de 50, numa gama temática da qual não esteve ausente o mito clássico: em *La machine infernale*, estreada por Jouvet em 1934, remanejou com livre imaginação a história de Édipo, desenvolvendo um procedimento que já havia experimentado em *Antigone* e *Orphée* (encs. 1922, 1927). *L'aigle à deux têtes*, apresentada em 1946, proporcionou a Edwige Feuillère e Jean Marais ocasião para memoráveis desempenhos. Em *La voix humaine* (enc. 1930), deixou um monólogo que se tornou, no gênero, de repertório. Com *Bacchus* e *Le bel indifférent*, encenadas em 1951 e 1953, encerrava-se uma carreira de dramaturgo, controvertida mas de inegável valor, que produziu também entre outras obras, *Chevaliers de la Table Ronde* (enc. 1937), *Les parents terribles* (enc. 1938), *Monstres sacrés* (enc. 1940).

Situada entre as duas Grandes Guerras (ela própria espelho das preocupações intelectuais e espirituais do período) esteve a obra teatral de Jean Giraudoux (1882-1944), revelada por Louis Jouvet em 1928 quando estreou

Siegfried, peça de um autor que já era consagrado romancista, num momento em que o drama francês estava a necessitar de um valor de exceção. A partir daquele ano até 1943, mesmo em plena guerra, Giraudoux elaborou uma dramaturgia que não tardou a ser qualificada como a mais importante do teatro francês, à medida que se dava a conhecer, através das encenações de *Amphitryon 38* (1929), *Judith* (1931), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937), *Ondine* (1939) *Sodome et Gomorrhe* (1943). Coube a Louis Jouvet, enquanto asilado no Brasil durante a guerra, fazer no Rio de Janeiro, em 1942, a estréia mundial de *L'Apollon de Marsac* (depois sob o novo título de *L'Apollon de Bellac),* só em 1947 apresentada na França.

Com Giraudoux o teatro moderno atingiu um dos seus altos níveis literários, sem sacrifício da essência dramática, de que com freqüência se fez instrumento a reatualização do mito, helênico ou bíblico, para a decifração dos enigmas contemporâneos, procedimento que não foi só seu, mas recorrente no teatro francês de 1930 a 1950. Mais além dos requintes do seu estilo e da sua dialética, houve em Giraudoux um escritor alerta às suas responsabilidades perante o mundo, principalmente à convivência fraterna entre os povos, que é a essência de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* e de outras obras suas. Os aplausos que em vida Giraudoux recebeu têm sido revalidados pela sua acolhida no repertório dos nossos dias, que solicita em particular uma das suas obras póstumas, *La folle de Chaillot,* estreada em 1945. Jouvet foi o encenador da quase totalidade das estréias das suas peças.

O mito reinterpretado ocupa também lugar de relevo na obra de Jean Anouilh, nascido em 1910, por algum tempo íntimo colaborador de Jouvet, e amigo de Giraudoux. Sua versão da história de Antígona *(Antigone,* enc. 1944) tornou-se uma das obras representativas do teatro moderno; sua mensagem foi compreendida mesmo nas condições dramáticas da Paris ocupada. *L'hermine,* a peça de estréia de Anouilh, em 1932. A partir de então, já com o precedente de *Eurydice* (1942), o escritor voltou ao mito antigo em *Médée* (1953). O próprio Anouilh dividiu a sua obra em "peças negras" *("pièces noires"),* grupo que inclui, além das de inspiração mitológica acima mencionadas, *La sauvage* (1938), *Le voyageur sans bagage* (1937), na qual Anouilh retomou o tema de *Siegfried,* de Giraudoux, a redescoberta do passado por um soldado que perdeu a memória; "peças cor-de-rosa" *("pièces roses"),* dosadas de humor e que arrolam entre outras, *Le bal des voleurs* (1938), "comédia-balé" que abriu as portas do êxito ao autor, e *Le rendez-vous de Senlis* (1941); "peças brilhantes" *("pièces brillantes"),* denominação aplicada a *L'invitation au château* (1947). As categorias se desdobram ainda em "peças de época" *("costumées"),* e "mordentes" (tradução aproximada do francês *"grinçantes").* Hábil construtor de enredos e diálogos, o autor de *Becket, ou l'honneur de Dieu* (1959) é um dos mais seguros provisores de literatura para o palco, para o que muito contribui o seu conhecimento do *métier* teatral, comprovado pela sua permanência nos palcos franceses e estrangeiros. Outras obras de Anouilh, como as anteriores com as suas estréias: *L'alouette* (1953), *Cher Antoine* (1969), *Ne réveillez pas Madame* (1970), *Le directeur de l'opéra* (1972).

Período mais próximo prestigiou como dramaturgo outro romancista de renome, Henry de Montherlant (1896-1972). Sua obra de estréia no palco, *La reine morte* (enc. 1942), foi um retorno do tema de Inês de Castro ao teatro moderno e *Le maître de Santiago* (enc. 1948), entre os dramas de Montherlant, novo tema ibérico. A visão pessoal do mundo, peculiar ao escritor, destramente traduzida em linguagem dramática em alguns dos seus textos para o palco, confirmou a sua posição de um dos solitários da literatura francesa, e também do teatro do seu país, a que bem serviu, ainda, com *Fils de personne* (enc. 1943), *Malatesta* (enc. 1950), *La guerre civile* (enc. 1965), e outras peças. Em 1967, *La ville dont le prince est un enfant,* obra antiga é ainda não representada de Montherlant, ia à cena em Paris, com êxito. Em 1974, já falecido o autor, o mesmo acontecia com *L'exil.*

Revelado por Lugné-Poë em 1925, com a encenação por este feita de *Tour à terre,* Armand Salacrou, nascido em 1899, sofreu em suas primeiras peças a influência dos surrealistas, da qual logo se desviaria. Autor versátil e hábil, no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial consagrou-se a estudos sobre a sociedade burguesa (*Une femme libre,* enc. 1931; *Un homme comme les autres,* enc. 1936), a que voltaria, em 1947, com *L'archipel Lenoir,* última encenação de Charles Dullin. Na obra de Salacrou ocupa lugar especial *Les nuits de la colère,* documento sobre a França ocupada, que a crítica considera o melhor drama sobre a época, encenado por Jean-Louis Barrault, no Théâtre Marigny, em 1946. Ainda de Salacrou com as suas estréias: *L'inconnue d'Arras* (1935), *La terre est ronde* (1939), *Comme les chardons...* (1964).

Nesta caminhada da dramaturgia francesa rumo ao nosso tempo, o próximo e decisivo marco seria a derrota da França e a ocupação do país durante a Segunda Guerra Mundial. A obra dramática do filósofo e romancista Jean-Paul Sartre, nascido em 1905 e falecido em 1980, guarda os sinais da experiência da guerra (*Les mouches,* apresentada por Dullin em 1943; *Morts sans sépulture,* enc. 1946) e, em seguida, dos grandes problemas sociais e políticos que afetaram a sociedade após o término do conflito (*Les mains sales,* enc. 1948; *La putain respectueuse,* enc. 1946; *Les séquestrés d'Altona,* enc. 1959). Essa dramaturgia, marcada pelas posições filosóficas do seu autor, produziu em 1944, ano da sua encenação, um texto já precursor do Teatro do Absurdo, em ascensão na década de 50: *Huit-clos*. Ainda de Sartre: *Le diable et le bon Dieu* (enc. 1951), ***Kean, ou désordre et génie*** (enc. 1953), *Nekrassov* (enc. 1955), *L'engrenage* (enc. 1969). Amadurecido em condições semelhantes, o teatro de Albert Camus, nascido em 1913 e morto em acidente em 1960, testemunho do seu tempo nas idéias e nos temas, ainda quando a fábula se situe num plano de alegoria, como em *L'état de siège* (enc. 1948), encaminhou-se também para uma dialética do absurdo da existência humana, explícita em sua primeira peça, *Le malentendu* (enc. 1944), e manejada com veemência em *Caligula*, que Gérard Philipe protagonizou em sua estréia de 1945. Argelino, foi na Capital da antiga colônia francesa que Camus se familiarizou pela primeira vez com o teatro, através de um grupo de amadores que fundara. Adaptou textos clássicos e modernos, inclusive de Calderón de la Barca, de quem extraiu *La dévotion à la croix*, que Maria Casarès interpretou em 1953.

A percepção do absurdo da presença do homem no mundo, inerente à obra de outros dramaturgos do período ou de época anteriores e de diferentes partes, mas acentuada em autores franceses do pós-guerra e formulada com lucidez por Camus em seu ensaio *Le mythe de Sisyphe* (publ. 1942), deveria em breve encontrar a dialética — ou antidialética — conveniente. Foi esta uma tarefa que se atribuíram os autores do Teatro do Absurdo, denominação consagrada pela obra *TheTheatre of the Absurd* (publ. Londres, 1961), de Martin Esslin, que viu na adaptação de *O Processo (Der Prozess)*, de Kafka, feita por André Gide e Jean-Louis Barrault, e por este encenada em 1947 no Théâtre Marigny, o ponto inicial da nova tendência, no que diz respeito à sua vivência no palco. De origens diversas, mas concentrado na Capital francesa, o elenco maior de autores da corrente incluiu Arthur Adamov, nascido na Rússia e radicado em Paris desde 1924, Samuel Beckett, irlandês, amigo de James Joyce, com uma obra literária em francês e inglês, Eugène Ionesco, de origem romena, o francês Jean Genet e o hispano-marroquino Fernando Arrabal.

Arthur Adamov (1908-1970), após haver produzido algumas das obras clássicas do Teatro do Absurdo, como *La grande et petite manoeuvre* (enc. 1950), *Le professeur Tarrane* e *Tous contre tous* (ambas em 1953), depois de *Le ping-pong* (enc. 1955), inclinou-se para o teatro político de orientação marxista, ao qual faria adesão e em cuja categoria estiveram *Paolo-Paoli* (enc. 1957) e *Le printemps'71* (enc. 1961). Influenciado por Kafka e Strindberg, no início da sua carreira de dramaturgo, Adamov ofereceu em *L'invasion* e *La parodie*, apresentadas em 1950 e 1952, dois quadros amargos sobre a falta de sentido da vida, dos seres e das coisas. Essa dramaturgia de pesadelo — o pesadelo-sonho fonte de uma parte dela mesma — encontrou em *Le* *ping-pong*, ainda classificável como peça do Absurdo mas onde já se incorporavam poderosos símbolos sociais, um ponto de mudança que conduziria ao grande painel histórico de *Le printemps'71*, sobre a Comuna de Paris. Outras obras de Adamov: *Le sens de la marche*, *Les retrouvailles* (encs. 1953), *La politique des restes* (enc. 1963).

Nascido em Dublin em 1906, Samuel Beckett, também romancista e ensaísta, associou à sua inarredável condição irlandesa profundos compromissos com a vida francesa, tendo participado da Resistência na sua segunda pátria, cuja língua adotou em parte da sua obra. Nele o vazio assumiu significação metafísica e absoluta: ao contrário de Adamov, já não se admitiam sinais eventuais que acenassem soluções possíveis. Quando, em 1953, Roger Blin encenou, no Théâtre de Babylone, em Paris, sua peça *En attendant Godot*, pôs-se em imediata evidência não só a qualidade do novo dramaturgo como a natureza da sua mensagem, que se confirmariam em 1957, em *Fin de partie*, também criada no palco por Roger Blin. Ambas preenchiam um universo morto com uma humanidade inválida e mutilada ou com seres criados sob a inspiração do mundo da farsa — cujas lições o autor soube habilmente aproveitar e levar a novos planos de significação. Vieram em seguida *Krapp's Last Tape* (enc. 1958), *Happy Days* (enc. 1961), *Play* (enc. 1963). Em 1966, ocorria em Berlim Ocidental a *première* mundial de *Come and Go*. Em 1972, começava nos Estados Unidos a carreira de *Not I*. Para a British Broadcasting Corporation o autor irlandês escreveu as peças radiofônicas *All That Fall* e *Embers*, transmitidas em 1957 e 1959. *Footfalls* e *That Time*, de sua autoria, foram encenadas em 1976. A Beckett foi conferido o Prêmio Nobel de Literatura de 1969.

Tanto quanto os problemas preliminares da linguagem e da comunicação entre os homens, por ele propostos com extraordinária ênfase para uma conclusão de inanidade, tem sido o "conformismo ubíquo" do homem moderno a preocupação de Eugène Ionesco (nascido em 1912), sem dúvida o mais polêmico dos autores do Teatro do Absurdo, e da soma das suas obras resulta a convicção de estarem elas mais comprometidas com o cotidiano que as do seu confrade irlandês, não obstante a sua reiterada rejeição do teatro engajado. De *La cantatrice chauve*, criada no palco em 1950, a *Rhinocéros* (1959), *Le piéton de l'air*, *Le roi se meurt* (encs. 1962), acentuou-se em Ionesco a denúncia do nivelamento moral num plano de sociedade que se pode identificar como o contemporâneo, cumulativa com o senso de angústia e grotesco, uma das grandes notas da sua obra. Em 1966 a Comédie-française apresentava *La soif et la faim*, de sua autoria; em 1970 ocorria em Duesseldorf, na Alemanha Ocidental, a estréia mundial de *Jeux de massacre*. *Macbett* foi encenada pela primeira vez em 1972, em Paris, onde em 1973 estreava *Ce formidable bordel!,* que a crítica saudava como uma das peças mais significativas de Ionesco desde *Le roi se meurt.* Outras obras e estréias: *La leçon* (1951), *Les chaises* (1952), *Victimes du devoir* (1953), *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954), *Jacques ou la soumission, Le tableau, Le nouveau locataire* (as três em 1955), *L'impromptu de l'Alma* (1956) e várias peças de curta duração.

Em Jean Genet (nasc. em 1910) o acesso a um mundo de enigmas se fez através do símbolo, da metáfora e da ritualização. Com efeito, na obra desse poeta de *vie maudite* no melhor estilo, emergente das prisões para a fama literária e uma exegese consagradora de Jean-Paul Sartre, no ensaio intitulado *Saint Genet, comédien et martyr,* o drama literário logrou possivelmente o seu mais alto nível de rito e cerimônia, nos tempos modernos. Estreante com *Les bonnes* em 1947, peça que Jouvet estimulou a escrever e nesse ano encenou, já então proporcionava vigorosa aplicação desse processo, numa fantasmagoria sobre o tema do amor e do ódio, da qual não estão ausentes, como em suas outras peças, perquirições sobre o poder. *Haute surveillance,* a primeira peça que Genet escreveu e que seria encenada em 1949, foi o próprio mundo dos condenados em expressão dramática, filtrado de elementos naturalistas e visto do ângulo das relações anormais. Em 1957 o diretor inglês Peter Zadek, que ocuparia depois posição decisiva no teatro alemão, estreava em Londres *Le balcon,* onde o sexo e o poder são postos lado a lado. A montagem resultou em polêmica entre o autor e o encenador e em 1960 seria Peter Brook quem faria estrear na França a peça cuja primeira apresentação mundial ocorrera na Inglaterra. *Les nègres,* metáfora que utilizou as relações raciais para fazer divisar outras, mais gerais, na sociedade humana, foi encenada em Paris em 1959, com o elenco negro da Compagnie des Griots, por Roger Blin. *Les paravents,* com estréia mundial em Berlim, em 1961, iria ferir o delicado assunto da guerra da Argélia. A peça suscitou acre controvérsia na França quando, sob o patrocínio de Jean-Louis Barrault, cinco anos depois era encenada em Paris pelo próprio Blin.

Em Fernando Arrabal, nascido em 1932 no Marrocos espanhol e exilado da Espanha desde 1955 para uma ativa participação no teatro francês, a crueldade e a violência, no amor e nas relações sociais, passaram ao terreno do absurdo. *Pique-nique en campagne,* encenada na França em 1959, lançava as premissas do novo autor, que se confirmariam nas obras posteriores: a matéria do sonho reelaborada, a memória da infância marcada pelo terror, a sombra do pai condenado à morte e da mãe que se supunha tê-lo entregue aos carcereiros, fontes de onde emanavam suas imagens de algozes e submissos. O primeiro volume de peças de Arrabal, *Théâtre I,* publicado em Paris em 1958, incluía *Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière* *des voitures;* o segundo, *Théâtre II,* datado de 1961, trazia *Guernica, Le labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné.* De 1960 a 1963, Arrabal, em companhia do desenhista Topor e do encenador chileno-mexicano Alejandro Jodorowsky, criava o que denominou *théâtre panique,* de concepção próxima dos *happenings* do teatro experimental de outros países. Após as montagens de *Le tricycle* (1961), *Le cimetière des voitures* (1966), *L'architecte et l'empereur d'Assyrie* (1967), foram apresentadas em Paris, em 1969, *Le jardin des délices, Ils passèrent des menottes aux fleurs, Le lai de Barabbas.* Em 1972, o diretor argentino Jorge Lavelli encenava *Bella Ciao*, depois de ter criado também o espetáculo de 1967.

Teatro do Absurdo, Teatro da Derrisão, denominação empregada pela crítica francesa, ou Antiteatro, expressão usada por Ionesco, para esta categoria confluem, ainda, outros autores franceses, como Robert Pinget, nascido em 1919, com uma obra que em muitos aspectos lembra a de Beckett (*Lettre morte,* enc. 1960; *Architruc, La manivelle,* encs. 1962; *Identité,* enc. 1972), e Boris Vian (1920-1959), de quem o Théâtre National Populaire (TNP) encenava no ano de sua morte *Les bâtisseurs d'empire, ou le Schmuerz* (ainda *Équarrissage pour tous, Le goûter des généraux,* montadas em 1950 e 1965, e outras obras). A corrente do teatro poético, embora fundamentalmente preocupada com o imaginário, do qual a linguagem se tornou instrumento, tem feito limite com o Teatro do Absurdo, em muitos dos seus seguidores.

Com ênfase num ou noutro desses aspectos, este o caso de Jacques Audiberti (1899-1965), cuja carreira no palco começou em *Quoat-quoat,* em 1946, e de quem eram encenadas em 1961 *L'effet Glapion,* em 1965 *L'opéra du monde,* de Jean Vauthier (nascido em 1910), autor de *Capitaine Bada* (enc. 1952), *Le personnage combattant* (enc. 1956), *Badadesques* (enc. 1965), H. Pichette, de 1923 (*Les épiphanies* enc. 1947; *Nucléa,* enc. 1952), Jean Tardieu, de 1903, autor de *Une voix sans-personne* e *Le temps du verbe, ou le pouvoir de la parole* (enc. 1956), de François Billetdoux, de 1927 (*Va donc chez Toerpe,* enc. 1961; *Femmes parallèles,* enc. 1971), de René de Obaldia (*Génousie,* enc. 1960; *Le général inconnu,* enc. 1964), de Georges Schéhadé, de origem libanesa, nascido em 1910 (*Monsieur Bob'le,* enc. 1951; *L'histoire de Vasco,* enc. 1956, *Violettes,* enc. 1960). E, finalmente, do belga Michel de Ghelderode.

Já participante da vida teatral da Bélgica desde 1918, Michel de Ghelderode (1898-1962) ganharia notoriedade na França a partir de 1947, quando foram encenadas *Hop! Signor* e *Fastes d'enfer.* Ao vigor das suas criações, extraídas do solo e das tradições flamengas e elaboradas com alto sentido de teatralidade, Ghelderode acrescentou elementos que o situaram como uma poderosa voz da poesia no palco e, numa perspectiva crítica, como um dos anunciadores do Teatro do Absurdo. No período inicial da sua carreira, Ghelderode, entre outras obras, teve encenada, na Bélgica, em 1928, *Barrabas.*

Outra linha do teatro poético afasta-se das posições do Absurdo, associando-se a mensagens dos países ou da origem étnica dos seus autores, em alguns com conotações políticas. Aí têm lugar o argelino Kateb Yacine, nascido em 1929 (*Le cadavre encerclé,* enc. 1958; *Les ancêtres redoublent de férocité,* encenada pelo T N P em 1967) e o antilhano Aimé Césaire, de 1913 (*La tragédie du roi Christophe,* enc. 1964; *Une saison au Congo,* dirigida em 1967 por Jean-Marie Serreau; *Une tempête,* enc. 1969).

O teatro político, importante no conjunto do teatro francês contemporâneo, ganhou dimensões experimentais com Armand Gatti, nascido em 1924 (*La vie imaginaire de l'ébouer Auguste G., La deuxième existence du camp de Tatenberg,* encs. 1962; *Chant publique devant deux chaises électriques,* dirigida pelo autor no T N P, em 1966; *La cicogne,* enc. 1971). Brecht exerce influência sobre outro autor do Realismo político, Gabriel Cousin, nascido em 1918, de cuja autoria são *L'usine* (enc. 1951), *L'aboyeuse et l'automate* (enc. 1962). Em 1971 foi encenado, de Cousin, o "poema-oratório" *Descente sur Recife,* tendo como tema o quadro social do Nordeste brasileiro, inspirado em Josué de Castro. Em Jean-Claude Grumberg, de 1939, autor de *Demain, une fenêtre sur rue* (enc. 1968), de *L'amorphe d'Ottenburg* (enc. 1970), *Dreyfus* (enc. 1974), é a dos novos dramaturgos ingleses que se faz sentir. O Realismo, nesses e noutros matizes, orienta a obra de bom número de autores franceses, da década de 50 ao presente momento: Michel Vinaver, Philippe Adrien, Georges Michel, René Ehni.

O teatro poético dos anos de 50 e 60 abriu caminho até a década em curso e se oferece como um dos fatos mais significativos da vida teatral contemporânea na França. Isto se deve, sobretudo, a Roland Dubillard, autor de *Naïves hirondelles* (enc. 1962), *Où boivent les vaches...* (enc. 1972), a Romain Weingarten, cuja peça *L'été* (enc. 1966) manteve-se por muito tempo no Théâtre de Poche, e de quem foi encenada, em 1970, *Alice dans les jardins du Luxembourg,* em 1971 *Comme la pierre,* e a Jean-Paul Aron (*Le bureau, Fleurets marchetés).*

Às obras de autores vindos de movimentos ou momentos anteriores e que permaneceram contribuindo para o palco francês na década de 60, como Nathalie Sarraute (*Le silence, Le mensonge,* 1967), Marguerite Duras (*Les eaux et forêts, 1965; L'amante anglaise,* 1968), Yves Jamiaque (*Point H.,* 1966), acrescentaram-se, nos anos mais próximos, obras bem recebidas de Remo Forlani (*Au bal des chiens,* 1971), Jean Poiret (*La cage aux folles,* 1973;*L'impromptu du Marigny,* 1974), Victor Haim (*La peau d'un fruit sur un arbre pourri,* 1971), de Roger Planchon, na sua dupla condição de encenador e autor (*La remise,* 1961; *Pattes blanches,* 1965; *L'infâme,* 1970), Eric Westphal (*Toi et tes nuages,* 1971), Rezvani (*Captaine Shelle, Capitaine Eçço,* 1971), Jean-Michel Ribes (*Herman est de retour,* 1968; *Il faut que le sycomore coule,* 1971). As datas são as das estréias.

No palco comercial parisiense, no final dos anos de 60 e primeiros da década de 70, a comédia ligeira esteve representada por Félicien Marceau (*Le babour*, 1969, numa extensa produção), pela dupla Pierre Barrillet-Jean-Pierre Grédy (*40 carats*, enc. 1967; *Quatre pièces sur jardin*, enc. 1969) e houve a permanência de Marcel Achard (nasc. 1900), de quem, só em 1970, três peças antigas eram revividas com sucesso — carreira começada na década de 20 e que se encerraria em 1974, com a morte do autor. Atingia os anos de 70 André Roussin, nascido em 1911 (*La nuit d'avril*, enc. 1972), êmulo de Achard em 1950, quando *La petite butte* conquistava o público parisiense, e *Clérambard*, de Marcel Aymé, fazia a sua estréia. Reminiscência de uma época, a do fim da guerra, em que outros autores, como Emmanuel Robles (*Montserrat*, enc. 1948) e Simone de Beauvoir (*Descente aux enfers*, enc. 1947), preocupavam-se com problemas humanos mais graves, Georges Bernanos, partindo de uma novela de Gertrud von Le Fort, criava *Les dialogues des carmélites* (esc. 1948, enc. 1952) e Jean-Louis Barrault e sua mulher Madeleine Renaud (ele nâscido em 1910, ela em 1900) fundavam a companhia que, instalada em 1947 no Théâtre Marigny, dali faria o ponto de partida de uma longa e brilhante atuação local e internacional e campo de aplicação do que Barrault já em 1949, em suas *Réflexions sur le théâtre*, denominava *théâtre total*, no seu entender o aproveitamento de todos os meios de expressão do ator; os acontecimentos políticos de 1968 afastaram Barrault do Théâtre de France, onde vinha, desde 1959, imprimindo nos últimos anos a sua personalidade ao festival do Théâtre des Nations. Época dos melhores espetáculos de Marcel Marceau (nasc. 1923), o grande mestre contemporâneo da mímica, o pálido Bip, das criações do pintor Christian Bérard (1903-1949), o mais destacado cenógrafo do teatro moderno francês, companheiro de Jouvet em montagens modelares, das quais a mais brilhante foi a de *La folle de Chaillot*, em 1945. Jouvet que, além de encenador, reservou para si até a morte posição de realce num naipe de intérpretes mundialmente festejados, donde cedo se retiraram Gérard Philipe (1922-1959) e Daniel Sorano (1920-1962), também Pierre Brasseur (1905-1972), e onde permanecem, ao lado de Barrault e Madeleine Renaud, Edwige Feuillère, Annie Doat, Robert Hirsch, Jacques Charon, Isabelle Adjani, Laurent Terzieff.

O Antiteatro das décadas de 50, 60 e de recursos ainda não de todo exauridos encontrou apoio decisivo nos encenadores Roger Blin, Jacques Mauclair e Jean-Marie Serreau (1915-1973), co-responsáveis pela importância que assumiu em todo o mundo. Blin (nasc. 1907) levou a público pela primeira vez, em 1953, *En attendant Godot*, assim como, em 1959, *Les nègres*, de Genet. Serreau voltou-se para a obra de Ionesco, e também para as de Beckett e Genet, tendo ainda revelado Arrabal, com as suas montagens de *Pique-nique en campagne* e *Le tricycle*. Foi um dos introdutores de Brecht na França, também de Max Frisch, de quem encenou, em 1960, *Biedermann e os Incendiários.* Mauclair dedicou-se principalmente a Ionesco e Adamov. Do último desses autores Jean Vilar já havia montado, em 1950, *L'invasion.* A *mise en scène* francesa, depois da primeira "geração" de autores do Absurdo, tem chegado a assumir papel superior ao da dramaturgia, pelo menos quando em mãos de homens como Barrault, sempre capazes de renovação. Êxito internacional foram as suas criações sobre Rabelais e Nietzsche (esta de 1974). Em 1973, Barrault publicava seu livro de memórias, *Souvenirs pour demain.* Jacques Poliéri transferiu-se da encenação convencional para a cenografia e para um experimentalismo mais profundo, dentro do que denominou de *"théâtre du mouvement total"*, com a utilização de projeções de imagens, som e emprego de atores, em ação na qual os espectadores tomariam parte em plataformas móveis. Tendo aplicado alguns dos seus princípios em textos de Tardieu, eles próprios experimentais do ponto de vista literário, evoluiu depois para os "balés-espetáculos", categoria em que se tornou memorável *Gamme de 7*, apresentado no Théâtre Gérard-Philipe em 1964, concebido para criar novas relações de expressão plástica e espacial.

No teatro experimental, o Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, figura hoje entre os grupos europeus de maior prestígio. Fundado em 1964, sua importância cresceu a partir dos primeiros anos da década de 70, graças a uma exploração meticulosa do processo de criação coletiva, assim sumariamente descrito pela própria Mnouchkine: "Entre nós o ator tudo cria. Todo o nosso trabalho repousa sobre a improvisação. Os textos, inventados, são gravados, depois expurgados, por fim reescritos e fixados" (entrevista a Caroline Alexander em 1975, publicada em *L'Express*). Este o caminho por onde enveredou definitivamente Ariane Mnouchkine desde *Les clowns*, espetáculo de 1969, tendo antes encenado, entre outros autores, Gorki, Brecht e Arnold Wesker. O primeiro grande sucesso do Théâtre du Soleil, *1789, la Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, criação em torno de episódios da Revolução Francesa, estava na Cartoucherie de Vincennes na temporada de 1970/71, após estreada naquele ano, no festival Milaperta, de Milão. Dois anos depois da criação deste espetáculo, Mnouchkine apresentaria *1793, la cité révolutionnaire est de ce monde*, de igual temática e técnica. Outro grupo de procedimentos não-convencionais, o Grand Magic Circus, de Jérôme Savary, foi criado em 1965. Teve até três anos depois a denominação de Grand Théâtre Panique, e como tal encenou *Le labyrinthe*, de Arrabal, vindo em seguida *Les chroniques coloniales, ou Zartan, frère mal aimé de Tarzan* (1971) e *De Moïse à Mao* (1973). Argentino, Savary, que visitou o Brasil em 1969, incluiu-se entre os seus compatriotas com permanente atuação no teatro francês. Víctor García o acompanha nessa opção, assim como Jorge

Lavelli, o talentoso encenador de *Médéa* (Paris, 1967), *Le concille d'amour*, de Oskar Panizza (Paris, 1969), *Opereta*, de Gombrowicz (Bochum, Alemanha, 1971), *A Gaivota* (Rio, 1974). Também argentino, Raul Damonte, o conhecido *cartoonist* Copi, de *Le Nouvelle Observateur*, proporcionou ao grupo dos conterrâneos a sua obra de dramaturgo; em 1970, era apresentada, de sua autoria, *Eva Perón*, levada à cena no Théâtre de l'Épée de Bois.

Também em crescente evidência, no teatro experimental de Paris, entre grupos e salas de espetáculos a ele dedicadas: o grupo de Denis Llorca (*Tête d'or*, de Claudel, 1970), o Aquarium, de Jacques Nichet (*Marchands de villes*, criação coletiva, 1972), o Théâtre de la Tempête (*Fils Carlos décédé*, 1974), o Théâtre du Chêne Noir, fundado por Gérard Gelas em 1966 (*Sarcophage*, 1969; *Opera-tion*, 1970), o Théâtre 9, dirigido por Michel Hermon (*Lulu*, de Wedekind, 1973), Théâtre de l'Épée de Bois (antes sob Raymond Rouleau, depois dirigido por Claude Berthelot), Centre Américain, Théâtre de la Cité Internationale.

Fato de alta significação, nos últimos anos, têm sido os esforços individuais ou governamentais para a descentralização das atividades teatrais, visando encerrar o predomínio esmagador de Paris sobre as províncias, e do centro da Capital sobre os seus arredores, sentido mesmo depois da Segunda Guerra Mundial. Juntamente com as Casas de Cultura, localizadas em cidades do Interior do país, foram criados, entre outros, a partir de 1947, o Centre Dramatique de l'Est, de Estrasburgo (hoje Théâtre National), e o Théâtre de la Cité de Villeurbanne, no perímetro metropolitano de Lião. Neste último, a partir de 1957, Roger Planchon (nasc. 1931) pôs em prática o seu grande projeto de popularização do teatro, divulgou a obra de Brecht e criou o seu próprio estilo de encenação. Em 1973 para ele se transferiu a denominação de Théâtre National Populaire. No âmbito parisiense, com um impacto que ultrapassou de muito as fronteiras francesas, Jean Vilar (1912-1971), discípulo de Dullin, criador do festival de Avignon, esteve à frente, desde 1951, do TNP, velho plano concebido em 1920 por Firmin Gémier. Os métodos de Vilar de motivação do público, indo ao seu encontro com um repertório de clássicos antigos e de autores contemporâneos, em concentrações demográficas antes postas à margem da vida artística, tornaram-se, em nossos tempos, uma modelar experiência em levar o teatro ao povo. Em 1963, Guy Retoré fundava, fora do centro de Paris, o Théâtre de L'Est Parisien, que seguiu as lições de Vilar e teria depois um equivalente, o Théâtre de L'Ouest Parisien.

Além dos encenadores já mencionados, outros tiveram atuação relevante nas últimas décadas, em Paris ou fora da Capital: André Bourseiller, Nicolas Bataille, Jean Dasté, Sylvain Dhomme, Georges Vitaly, André Reybaz, Jacques Fabbri, Jacques Rosner, Gabriel Monnet, Raymond Rouleau.

OS PAÍSES DE LÍNGUA ALEMÃ

Após a tentativa de Wagner visando a criação de um grande teatro inspirado nos modelos clássicos e a bem-sucedida experiência da companhia de Meiningen, o fato mais expressivo na vida teatral alemã foi o aparecimento do Naturalismo. Os princípios da nova escola, similares aos do Théâtre Libre de André Antoine, encontraram em Otto Brahm (1856-1912) o seu melhor porta-voz e no Deutsche Freie Buehne (Palco Livre Alemão) o seu centro de irradiação. Em setembro de 1889, em Berlim, este núcleo naturalista iniciava a sua história com *Os Espectros,* de Ibsen, estruturado em sistema de subscrições, que lhe permitiria revelar um repertório nacional e estrangeiro, inviável nos teatros comerciais. Otto Brahm, com grau de Filosofia defendido em 1879, também homem de letras de grande erudição, contou com a colaboração de Theodor Wolff e de Maximilian Harden, e o seu exemplo frutificou com o aparecimento de outras ramificações do Naturalismo, o Freie Volksbuehne, criado em 1890, e o Neue Freie Volksbuehne, em 1892, ambos de orientação política socialista, aos quais se associou o nome de Bruno Wille (1860-1928). Esta derivação encontrou caminho próprio e em 1913 o seu círculo de associados elevava-se a 13.000. Os acontecimentos posteriores, que levariam o nazismo ao poder, resultaram na extinção do Volksbuehne, já então em forma de organismo nacional. O seu ressurgimento, após a derrota do regime de Hitler, deu-lhe medidas sem precedentes, atingindo a federação, subvencionada pelo Estado alemão ocidental, o nível dos 500.000 sócios.

De breve existência, o Freie Buehne manteve-se apenas por três temporadas. Antes, porém, de desaparecer da cena alemã, passando a outros teatros a insígnia do Naturalismo, inclusive ao Deutsches Theater e ao Lessingtheater, para onde Brahm se transferiu, respectivamente em 1894 e 1905, havia popularizado a obra de Ibsen e lançado, em 1889, Gerhart Hauptmann, o mais importante autor alemão do período. A dramaturgia naturalista foi precedida pela obra realista do austríaco Ludwig Anzengruber (1839-1889), precursora na escolha de temas de natureza social. Em vários países tiveram cálida acolhida, extinta com o tempo, *O Cura de Kirchfeld (Der Pfarrer von Kirchfeld,* enc. 1871), sobre o celibato religioso, e outras obras de Anzengruber, bem acatadas também nos países de língua alemã, como *Duplo Suicídio (Doppelselbstmord,* enc. 1890).

Nascido na Silésia, Gerhart Hauptmann (1862-1946) iniciou em 1889, com *Antes do Amanhecer (Vor Sonnenaufgang),* a sua carreira de dramaturgo; apoiada pelo Freie Buehne, que além da sua obra de estréia apresentou em 1893 *Os Tecelões (Die Weber),* sombrio estudo da vida dos mineiros silesianos, ainda influenciado pelo Naturalismo, em cujas linhas ortodoxas

Hauptmann escrevera a sua peça de estréia. A partir, porém, de *A Ascensão de Hannele (Hanneles Himmelfahrt,* enc. 1893), o dramaturgo voltou-se para o teatro poético e com *O Sino Submerso (Die versunkene Glocke,* publ. 1897), criava o modelo clássico do Neo-Romantismo no teatro alemão. De *Florian Geyer,* peça friamente acolhida em 1896, quando da sua primeira apresentação, o grande *metteur en scène* Max Reinhardt faria em 1920, no Grosses Schauspielhaus, de Berlim, encenação marcante na sua carreira. Em 1912 Hauptmann recebeu o Prêmio Nobel. Ainda em 1941, durante a guerra, foram publicadas as primeiras das quatros partes de sua *Atridentetralogie,* a última das quais apareceu em 1948.

Também vinculados ao Naturalismo estiveram Arno Holz (1863-1929) e Johannes Schlaf (1863-1941), autores em parceria de *A Família Selicke (Die Familie Selicke,* enc. 1890), assim como Max Halbe (1865-1944), que teve em *Juventude (Jugend,* enc. 1893) o seu grande êxito.

Como em outras partes da Europa, cedo o Simbolismo surgiu nos países de expressão alemã, como uma força que se contraporia ao Naturalismo. Foi vasta a seara literária simbolista e no teatro austríaco assumiu particular relevância na obra de Hugo von Hofmannstahl (1874-1929). Poeta e dramaturgo de ampla gama de motivação, provisor de textos para o compositor Richard Strauss (1864-1949), em *O Cavaleiro da Rosa* (*Der Rosenkavalier*, enc. 1911), *Ariadne em Naxos (Ariadne auf Naxos*, enc. 1916), *A Mulher sem Sombra* (*Die Frau ohne Schatten*, enc. 1919) e outras peças líricas, Hofmannstahl ofereceu o melhor da sua poesia cênica em dramas de curta duração, como *Ontem (Gestern*, publ. 1891) e *O Tolo e a Morte* (*Der Thor und der Tod*, publ. 1899). Otto Brahm produziu em 1904 a sua adaptação de *Venice Preserved,* de Otway, para a qual Gordon Craig desenhara o cenário. O universo dramático de Hofmannstahl alargou-se quando passou a contribuir para o trabalho de Max Reinhardt, que entre outras obras suas encenou *Todo-o-Mundo* (*Das Spiel von Jedermann*, 1912), adaptação da moralidade inglesa *Everyman*, primeiro apresentada, naquele ano, no Zirkus Schumann, em Berlim, depois base das remontagens periódicas, a partir de 1920, no adro da catedral barroca de Salisburgo, na Áustria. Os temas espanhóis vieram com *O Grande Teatro do Mundo de Salisburgo* (*Das grosse Salzburger Welttheater),* inspirada em Calderón e encenada em 1922.

A Áustria contribuiu para a dramaturgia do período com três outros bons autores: Arthur Schnitzler, Hermann Bahr e Karl Schoenherr. Analista dos costumes *fin de siècle* em Viena, cujas camadas aristocráticas e burguesas soube investigar penetrantemente, Arthur Schnitzler (1862--1931) iniciou a sua carreira em 1893, ao escrever *Anatol*, primeira demonstração da sua habilidade em tratar os temas de amor, aos quais retornou com freqüência, e com brilho particular em *Namoro* (*Liebelei*, enc. 1895) e *A Ronda* (*Reigen*, publ. 1909), para mencionar apenas algumas peças desse filão. Noutras mostrou-se o inverso do espírito de Schnitzler, a exemplo de *Professor Bernhardi* (enc. 1912), amarga experiência de anti-semitismo. Personalidade complexa, cujas crises espirituais culminaram com a sua conversão ao Catolicismo, Hermann Bahr (1863-1934) foi por algum tempo encenador junto ao Freie Buehne, depois diretor do Deutsches Theater, e escreveu cerca de oitenta peças, além de dedicar-se a outros gêneros literários. Mestre da comédia revelou-se em *O Concerto (Der Konzert,* enc. 1909), história de amor em torno de um jovem músico, que permanece viva nos palcos alemães. Karl Schoenherr (1869-1943), autor de *A Mulher Demônio (Der Weibsteufel,* enc. 1915), acrescentou ásperas tonalidades ao Realismo. Seu contemporâneo Hermann Sudermann (1857-1928), já não austríaco mas alemão, distanciou-se do Naturalismo rigoroso e os seus dramas tiveram grande êxito na época, dentro e fora dos territórios em que se fala o alemão. O julgamento contemporâneo reduziu a significação de obras como *A Honra* (*Die Ehre,* enc. por Otto Brahm, 1889), em que Sudermann pôs em contraste as diferentes concepções de honra conforme os níveis sociais, ou *O Lar* (*Die Heimat,* enc. 1893), também intitulada *Magda* em algumas traduções.

Neste panorama de nuanças naturalistas e realistas, que atraiu para o seu campo também Ludwig Fulda, Karl Hauptmann, irmão de Gerhart, Georg Hirschfeld, Karl Steinheim, panorama diversificado pelas tintas neo-românticas e simbolistas de Hofmannstahl, Frank Wedekind (1864-1918) ocupou um lugar à parte, com uma biografia que escapou às linhas convencionais da sociedade em que vivia e uma obra considerada como um dos primeiros gritos do Expressionismo. Nascido em Hannover, Wedekind esteve em muitos lugares, fez muitas coisas: em 1887 aparecia como secretário de um circo que excursionava pela Europa; colaborador do jornal satírico *Simplicissimus,* seus artigos valeram-lhe a perseguição da polícia e da justiça; amigo de Strindberg, ligou-se por outra forma à ex-esposa do escritor sueco, Frida, relações que resultaram em um filho; profundamente comprometido com o *métier* teatral, foi ator e como tal oscilou entre o palco convencional e o cabaré. Em 1906, Max Reinhardt contratava-lhe os serviços de comediante e no mesmo ano um tribunal proibia definitivamente a apresentação de *A Caixa de Pandora (Die Buechse der Pandora),* que o diretor austríaco desejava encenar. Não era experiência única de Reinhardt com a obra de Wedekind; de 1902 foi a sua montagem de *O Espírito da Terra (Erdgeist),* no Kleines Theater, de Berlim. Na última dessas peças e em *A Caixa de Pandora,* criou Wedekind a figura de Lulu, mulher estigmatizada pela luxúria, personagem central da ópera do mesmo nome do compositor Alban Berg (1885-1935).

A partir de *O Mundo da Juventude (Die Junge Welt,* esc. 1889), *O Despertar da Primavera (Fruehlings Erwachen,* publ. 1891), *O Espírito da Terra,* até as suas obras finais, *Sansão, ou Vergonha e Ciúme (Samson, oder Scham und Eifersucht,* representada em 1914), e *Herakles* (publicada e encenada após a morte do autor), o sexo foi abordado em Wedekind à luz de conflitos, de maneira que lembra Strindberg, cuja influência recebeu, além das de Buechner, Nietzsche e Ibsen. Seu emprego do tema como núcleo dramático e da sucessão de quadros para a exposição do entrecho, em que autores alemães do passado, como Lenz e, sobretudo, o próprio Buechner, já se haviam exercitado, colocou-o como uma das fontes principais de técnicas do Expressionismo, corrente que logo depois iria ocupar posição de vanguarda nos palcos alemães. Outras obras de Wedekind: *O Marquês de Keith (Der Marquis von Keith), A Dança Macabra (Totentanz), Franziska,* representadas em 1902, 1906 e 1912.

A arte da *mise em scène* nas primeiras décadas foi dominada por um dos seus maiores criadores neste século, Max Reinhardt (1873-1943), pseudônimo de Max Goldmann. Nascido em Baden, perto de Viena, formado pelo conservatório da Capital austríaca, Reinhardt começou a sua carreira como ator, em Salisburgo, onde Otto Brahm o descobriu, levando-o para Berlim. Já encenador, o austríaco, nesta sua primeira fase, atuou no Deutsches Theater em cuja direção substituiu em 1905 a Otto Brahm, no Neues Theater e no Kammerspiele. Strindberg, Oscar Wilde, Hofmannsthal, Maeterlinck, Schnitzler foram por ele apresentados nesse período. No desenvolvimento posterior do seu processo artístico, desinteressado do teatro de câmera e atraído pelos grandes espaços, *Édipo-Rei* tornou-se marco importante. A versão berlinense, de 1910, foi talvez a primeira convocação dos espectadores a uma ativa participação no espetáculo teatral. Reinhardt deu à platéia função de coro, reservando a cada grupo uma parte do texto, dito em diferentes tonalidades. A ele se credita o tratamento virtuosístico das massas, aperfeiçoando procedimento consagrado pela companhia de Meiningen.

Tendo antes se voltado para a experiência da pantomima, com *O Milagre (Das Mirakel,* 1911), de Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948), sobre tema de Maeterlinck, ao terminar a Primeira Guerra Mundial Reinhardt encenou *Danton,* de Romain Rolland, no Grosses Schauspielhaus, de Berlim, ocasião para novas experiências com o espaço cênico, já aí dispondo os atores na própria platéia. No início da década de 20, retornou à Áustria, criando, no adro da catedral de Salisburgo, o grande espetáculo a céu aberto sobre o *Jedermann* de Hofmannsthal, e fazendo do Theater in der Josefstadt e do Redoutensaal os seus centros na Capital austríaca. Regressou a Berlim, para associar-se ao Deutsches, ao Kammerspiele e ao Komoedie, mas o advento do nazismo fê-lo abandonar o país, transferindo-se para a Inglaterra e os Estados Unidos. Em 1937 rendeu tributo a Hollywood, lá dirigindo a película

A Midsummer-Night's Dream. Em Nova Iorque, onde trabalhou depois, veio a falecer este encenador que levou a várias partes do mundo a melhor mensagem do teatro alemão e cuja versatilidade lhe valeu o título de "O Grande Eclético". Por suas mãos ou em sua companhia passaram muitos dos maiores atores de língua alemã neste século: Albert Bassermann, Werner Krauss, Moissi, Paula Wessely, Emil Jannings.

Amadurecido sob a égide de Buechner, Wedekind e Strindberg, o Expressionismo — o acontecimento de maior significação nos países de língua alemã entre as décadas de 10 e 20 — teve em Reinhard Sorge (1892-1916), autor de *O Mendigo (Der Bettler,* Prêmio Kleist, 1912), Reinhard Goering (1887-1936), autor de *A Batalha Naval (Die Seeschlacht,* enc. 1918 por Reinhardt) e Paul Kornfeld (1889-1942), autor de *A Sedução (Die Verfuehrung,* enc. 1916), alguns dos componentes do que se convencionou chamar de a sua primeira geração. Mas a obra de maior impacto nesta fase foi *O Filho (Der Sohn),* estreada em Praga em 1916 e no mesmo ano apresentada na Alemanha, através da qual o seu autor, Walter Hasenclever (1890-1940), colocou em evidência o problema das idades e interesses em choque, no plano familiar. Durante a Primeira Guerra Mundial, divisor de águas dos dois primeiros contingentes de autores do movimento, Hasenclever produziu a sua adaptação da *Antígona* de Sófocles *(Antigone,* Prêmio Kleist, 1917), endereçada às elites dominantes da Alemanha de então. Data de 1930 a estréia de *Napoleão Entra em Cena (Napoleon greift ein),* antevisão dos acontecimentos, que, a partir de três anos depois, arrastariam o país ao seu grande desastre. Comédia, esta obra foi um marco na transformação de Hasenclever e na sua desistência das estruturas expressionistas, bem demonstradas em *Além (Jenseits,* publ., 1920), transformação já visível na forma convencional de *Um Homem de Bem (Ein bessere Herr,* enc. 1927). Hasenclever, cuja carreira frustrou as esperanças iniciais, como aconteceu a quase todos os expressionistas, abandonou as terras alemãs com a ascensão do nazismo e deu cabo da própria vida em Les Milles, a fim de não cair prisioneiro em mãos dos seus compatriotas. Teve encenação póstuma, em 1948, a sua peça *Muenchhausen,* escrita em 1934. Fritz von Unruh (1885-1970), outro dos primeiros expressionistas, proporcionou durante o conflito o melhor da sua obra dramática: *Uma Geração (Ein Geschlecht),* de montagem só permitida em 1918, foi um libelo contra a guerra e seus mentores. Aristocrata e oficial do Exército, já havia escrito uma obra de inspiração belicista, *Oficiais (Offiziere,* enc. 1912), mas foi sincera a modificação do seu modo de pensar (conquanto as suas obras posteriores nada trouxessem de relevante); esteve entre os primeiros a abandonar a Alemanha ao tornar-se nacional-socialista.

Georg Kaiser (1878-1945) é considerado o mais importante autor do

Expressionismo. Da sua vasta produção (quase 70 obras, de diferentes gêneros, como a revista, o balé e a tragédia), a peça de maior interesse presente será talvez *Os Burgueses de Calais (Die Buerger von Calais,* esc. 1914, enc. 1917), extraída de um episódio da guerra anglo-francesa do séc. XIV, no qual um grupo de habitantes de Calais ofereceu as suas vidas para salvar a cidade. À época de Kaiser, porém, maior impacto provocaram *Da Manhã à Meia-Noite (Von Morgens bis Mitternachts,* esc. 1912, enc. 1917), *Gás (Gas),* em duas partes, levadas a público em 1918 e 1920, que compuseram com *O Coral (Die Koralle,* de 1917), uma trilogia sobre o sacrifício da pessoa humana na civilização industrial. A ágil inteligência de Kaiser permitiu que explorasse desde o acontecimento contemporâneo ao fato histórico, sem ser capaz, contudo, de gerar textos dramáticos que sobrevivessem a menos de meio século. Em 1940 Kaiser teve encenada em Zurique *O Soldado Tanaka (Der Soldat Tanaka),* estando exilado na Suíça, onde faleceu. Taxativamente vetado em 1933 na Alemanha, suas obras póstumas vêm sendo, sem grande eco, conduzidas ao palco, como aconteceu em 1953 com *Belerofonte* e *Pigmalião,* integrantes dos seus *Dramas Gregos,* que contêm também *Duas Vezes Anfitrião,* publicados de forma conjunta em 1948: *Griechische Dramen: Zweimal Amphytrion, Pigmalion, Bellerophon.*

A obra de Ernst Toller (1893-1939), outro autor que se exilou, trouxe o signo dos seus compromissos políticos de esquerda, que nortearam toda a sua atividade de dramaturgo, dentro desse quadro enfatizadora do pacifismo e da denúncia da tecnologia. Isto se evidenciou em obras como *Homem-Massa (Masse Mensch,* enc. 1921), *Os Destruidores de Máquinas (Die Maschinenstürmer),* do ano seguinte, peça sobre a insurreição operária inglesa de 1820 contra a industrialização, *O Alemão Hinkemann (Der deutsche Hinkemann,* ou *Hinkemann,* enc. 1923), tragédia de um soldado que volta emasculado da guerra, e *Hurra, Vivemos! (Hoppla, wir leben!,* enc. 1927), uma experiência humana nos acontecimentos de 1918 na Alemanha. Toller colaborou intimamente com Erwin Piscator nas suas encenações. Desterrado nos Estados Unidos, como Hasenclever praticou o suicídio.

Certos autores tiveram uma posição periférica na dramaturgia expressionista. Filho da Alsácia, escrevendo em francês e alemão, Yvan Goll (1891-1950) vinculou-se ao movimento dadaísta. Marcou-o a influência de Jarry e Apollinaire, a cuja sombra escreveu os seus "superdramas" *("Ueberdramen"): Os Imortais (Die Unsterblichen), O Que Ainda não Morreu (Der Ungestorbene),* publicados em 1920. Goll tem sido visto como autêntico precursor do Teatro do Absurdo. Escultor famoso e homem de letras, Ernst Barlach (1870-1938) teve as suas obras dramáticas em alta estima, principalmente depois da montagem de *O Boll Azul (Der blaue Boll),* em 1930, por Juergen Fehling, um dos bons encenadores alemães do período entre as duas guerras mundiais. Alguns anos depois, suas obras foram consideradas decadentes, e execradas, como as suas esculturas, pelo nazismo. Artista como Barlach, ligado ao Dadaísmo como Goll, o pintor Oskar Kokoschka (1886-1980) esteve efetivamente no início da carreira de impacto de mais de um movimento artístico, ao encenar em Viena, em 1907, *A Esfinge e o Espantalho (Sphinx und Strohmann)* e *Assassino, Esperança das Mulheres (Moerder, Hoffnung der Frauen).* Não de impacto, mas de escândalo, foi a estréia, em 1920, de *Parricídio (Vatermord)* de Arnolt Bronnen (1895-1959). Expressionista da primeira hora: Anton Wildgans, nascido em 1881 *(Miséria — Armut,* enc. 1914; *Amor — Liebe,* enc. 1916). Para Franz Werfel (1890-1945), judeu de Praga, austríaco pela origem e formação, em cujo espírito o Cristianismo sempre serviu de pano de fundo, o problema ético importou mais do que qualquer outro, desde 1921, em *Tragédia (Bocksgesang),* genuína obra expressionista de bom efeito cênico, até os seus escritos especulativos das décadas de 20 e 30 *(Paulo entre os Judeus — Paulus unter den Juden,* de 1926). O anti-semitismo expulsou Werfel dos países de língua alemã.

Reação ao Naturalismo e aos seus pressupostos filosóficos, assim como ao Simbolismo, o Expressionismo, na menos favorável das avaliações do seu peso no teatro, contribuiu para a renovação da forma externa do drama, que aquelas correntes não chegaram a violentar. Refletindo uma fragmentação interior do herói, a estrutura dramática expressionista reaproximou-se da técnica da narrativa, formulando-se sobre momentos estáticos, que em sua soma faziam o que se denominou *Stationendrama* ("drama em estações"). Prescindindo da impressão como intermediária para o ato criador, os seus partidários, como regra nem sempre seguida, optaram pela projeção direta das suas visões e intuições, concentradas no herói do drama, em função do qual a realidade passava a existir, numa direção de extremo subjetivismo. Os personagens decresceram em substância psicológica, tendendo para os arquétipos: o "pai", o "filho", a "mulher". Dentro da sua natureza idealista, cujas medidas variaram de autor para autor, o Expressionismo, sem perder os seus objetivos de reforma, sempre voltada para a imprecisa criação de um "homem novo", encampou o conflito de gerações, o misticismo religioso, o pacifismo, o humanitarismo, plataforma que, não obstante tudo, não chegou a unificá-lo ideologicamente, conduzindo os seus seguidores a posições divergentes, no pensamento e perante os fatos sociais. Estendeu a sua influência — certamente mais relevante no campo da encenação — à dramaturgia de alguns centros teatrais da Europa e da América. Foi ela sensível nos Estados Unidos, onde aparece parcialmente em obras de Eugene O'Neill, Elmer Rice e John Howard Lawson, assim como em Thornton Wilder. Na Irlanda essa influência exerceu-se em Sean O'Casey, a partir de *The Silver Tassie* (1929). Na Europa Central foi menos episódica, estando bem representada na obra do tcheco Karel Capek, autor de *RUR*.

Juergen Fehling, Leopold Jessner, Heinz Hilpert e Karlheinz Martin foram as grandes figuras da encenação expressionista, os mestres que transformaram Berlim, na década de 20, num grande centro de experimentação teatral. Guardando cada um deles a sua individualidade artística, esses encenadores criaram um estilo comum, cuja repercussão, direta ou indireta, sobre o teatro contemporâneo é inegável, e que já na ocasião se fez sentir no movimento artístico de outros países, como a URSS. A criação de um ambiente onírico, mediante o emprego incisivo da iluminação, os elementos do *décor* reduzidos a uma essencialidade simbólica, desenhados em linhas cubistas e como que projetados da mente do protagonista, a maquilagem violenta do ator e a sua expressão gestual e vocal enérgica a serviço de uma "dramaturgia do grito" *("Schrei")*, como se costumou denominar a do movimento, eis alguns dos traços da técnica de *mise en scène* do Expressionismo, que encontrou no pequeno teatro Die Tribuene (A Tribuna), dirigido por Karlheinz Martin, uma das suas mais famosas escolas. Leopold Jessner (1878-1945), através do seu trabalho no Schauspielhaus de Berlim, tornou conhecido em todo o mundo o elemento cênico que se associou ao seu nome, *Jessnertreppen* ("escadas de Jessner"), instrumento, para o ator, de ação dinâmica e movimentação não-convencional. Jessner faleceu em Los Angeles, nos Estados Unidos. Outro nome de importância na arte alemã da encenação após a Primeira Guerra Mundial, e proeminente até a sua morte em 1966, foi Erwin Piscator (nasc. 1893), homem formado no tumulto político da sua época e ativa testemunha da efervescência artística de Berlim nos anos 20, no Piscatorbuehne e noutros centros. Piscator escapou à influência do Expressionismo, já em 1920 definindo um estilo, quando fundou o seu primeiro teatro, em Koenigsberg. Ao aderir à Neue Sachlichkeit, ou Novo Realismo, orientação artística que se contrapôs à fluidez expressionista, encaminhou-se para experiências profundamente pessoais, a que aplicou a denominação de Teatro Épico, expressão que usou antes do próprio Bertolt Brecht. Recursos que depois se incorporaram à técnica deste dramaturgo, como os letreiros e a imagem projetada, inclusive o uso da cinematografia, foram amplamente utilizados por Piscator. Na sua carreira, que a ascensão do nazismo desviou da Alemanha para o exílio, produziu espetáculos que se tornaram clássicos do teatro moderno, como *As Aventuras do Bom Soldado Schweik (Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik*, 1927), sobre uma adaptação própria do romance do escritor tcheco Jaroslav Hasek. O drama-documentário deve ser também creditado, em plano europeu, a Erwin Piscator, em montagens que remontaram ao ano de 1925.

Exilado em 1933, Piscator esteve na Rússia, depois na França, onde fez conferências na Universidade de Paris. Já nos Estados Unidos, fundou em Nova Iorque o Dramatic Workshop, freqüentado por Tennessee Williams, Marlon Brando, Arthur Miller. Em 1951 Piscator retornou à Alemanha Ocidental e, de 1962 até o seu falecimento, dirigiu o Volksbuehne. Incorporou-se à história do moderno drama alemão, como no passado contribuíra para a da encenação, o trabalho de Piscator após a sua volta a Berlim. Foi ele que apresentou, em 1963, *O Vigário,* de Rolf Hochhuth, peça de repercussão não só na Alemanha como em muitos outros países. Encenou também, em primeira mão, *O Caso Oppenheimer,* de Heinar Kipphardt, e *O Interrogatório,* de Peter Weiss.

A pedido de Piscator e sob a sua orientação, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969), fundador da famosa escola do Bauhaus elaborou em 1927 o projeto — não executado — do Piscatorbuehne, que qualificou de *"Total-Theater",* de extrema versatilidade e dispondo de numerosas áreas de representação. Já antes, entre 1924 e 1926, o Bauhaus, através de Xanti Schawinsky e Andreas Weininger, havia concebido outros projetos revolucionários, de disposição esférica e em espiral. Este tributo da escola de Dassau ao teatro foi um dos aspectos da inquietação intelectual da Alemanha na década de 20.

Com a obra dramática e teórica de Bertolt Brecht (Eugen Bertholt Friedrich Brecht), nascido em 1898 e falecido em 1956, ganhou formulação definitiva o Teatro Épico, tendência que se esboçava também fora da Alemanha, pelo menos nos seus propósitos de modificar em profundidade os padrões tradicionais do drama e acrescentar-lhe os recursos de outros gêneros literários ou artísticos, assim como meios técnicos não-específicos do palco. Em suas obras iniciais — assim em *Baal,* escrita em 1918, mas só representada em 1923, e *Tambores na Noite (Trommeln in der Nacht,* enc. 1922) — o grande dramaturgo, um dos pontos mais altos do teatro no séc. XX, deixou transparecer os sinais do Expressionismo, de cuja vacuidade ideológica, todavia, prescindiu desde os seus primeiros passos como autor. A sua segunda fase caracterizou-se como a das "peças didáticas", em que se intercalaram, em fins da década de 20, *A Ópera de Três Tostões (Die Dreigroschenoper,* 1928) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny,* 1930). As peças didáticas, em cuja categoria se inclui *A Exceção e a Regra (Die Ausnahme und die Regel,* 1947), incorporaram a tendência do Novo Realismo para a objetividade. Em 1924, Brecht tornou-se *Dramaturg* (dramaturgo, na tradição do teatro alemão) de Max Reinhardt e em 1927 ocupou igual posição junto a Piscator. Atingiu o apogeu do seu poder criador em *A Vida de Galileu (Leben des Galilei,* 1943), *A Boa Alma* *de Setsuan (Der gute Mensch von Sezuan,* 1943), *O Círculo de Giz Caucasiano (Der kaukasische Kreidekreis,* 1948), algumas das grandes peças que se moldaram definitivamente às idéias por ele formuladas em seus ensaios teóricos (*Schriften zum Theater,* que incluíram o *Kleines Organon fuer das Theater,* foi a primeira edição geral desses escritos, aparecida em 1957). Em sua fuga do sistema político instaurado na Alemanha após a queda da República de Weimar, Bertolt Brecht esteve na Tchecoslováquia, Áustria, Suíça, França, Suécia, Finlândia, Inglaterra, União Soviética e finalmente nos Estados Unidos. Em 1947, deixou este país, retornando à Suíça, e em 1949 definitivamente à Alemanha, para tornar-se, na companhia de Helene Weigel (1900-1971), o mentor do Berliner Ensemble, de Berlim Oriental, desde então depositário da herança artística do dramaturgo.

Outras obras de Brecht: *Na Selva das Cidades (Im Dickicht der Staedte,* 1923), *Homem e Homem (Mann ist Mann,* 1926), *As Cabeças Redondas e as Cabeças Pontudas (Die Rundkoepfe und die Spitzkoepfe,* 1936), *Os Fuzis da Senhora Carrar (Die Gewehre der Frau Carrar,* 1937), *Terror e Miséria do Terceiro Reich (Furcht und Elend des dritten Reiches,* 1938), *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti,* 1948), *Schweik na Segunda Guerra Mundial (Schwejk im zweiten Weltkrieg,* 1956), *Os Dias da Comuna (Die Tage der Commune,* 1956), *A Resistível Ascensão de Arturo Ui (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui,* 1958), *Santa Joana dos Matadouros (Die heilige Johanna der Schlachthoefe,* 1959). Muitas dessas obras foram escritas e publicadas antes das datas da encenação acima assinaladas. Brecht deixou ainda fragmentos de obras dramáticas inacabadas.

Numerosos escritores dos anos de 20 experimentaram a grande crise do teatro e da inteligência da Alemanha, decorrente do nazismo e da Segunda Guerra Mundial, entre eles Friedrich Wolf (1888-1953), autor de duas obras famosas, *Os Marinheiros de Cattaro (Die Matrosen von Cattaro,* enc. 1930) e *Professor Mamlock,* de 1935, vigorosa denúncia do anti-semitismo. Wolf tomou o caminho do exílio, engajando-se na guerra civil espanhola e passando-se depois de 1941 para a URSS. Foi, a partir de 1950, o primeiro embaixador da República Democrática Alemã em Varsóvia, e nesse país filmou-se pela segunda vez, com o título original, a última das suas peças mencionadas, dirigindo a película o seu filho Konrad Wolf. A outra versão cinematográfica, rodada na URSS em 1938, teve a direção de G. Rappaport e A. Minkin e argumento do próprio autor e dos dois diretores. A fase de dificuldades foi vivida também pelo austríaco Ferdinand Bruckner (1891-1958). De origem expressionista, Bruckner, um dos melhores dramaturgos dentre os que afloraram no movimento, foi dos seus contemporâneos um dos mais encenados no Exterior: *Os Delinqüentes (Die Verbrecher,* enc. 1928), *Elisabete e Essex (Elisabeth und Essex,* publ. 1931). Abandonou a Alemanha em 1933, buscando asilo na América do Norte, depois na França. Finalmente Carl Zuckmayer, nascido em 1896 e falecido em 1977, hábil autor que soube manter acesa a chama do teatro alemão na crise e na depressão do pós-guerra, tendo se refugiado nos Estados Unidos. *O Capitão de Koepenick (Der Hauptmann von Koepenick,* enc. 1931) e *O General do Diabo (Des Teufels General,* enc. 1946) são algumas das suas obras mais conhecidas, inclusive através de versões cinematográficas.

Tanto quanto os dramaturgos, grande parte dos animadores e atores de maior mérito preferiram a dispersão aos rigores do Nacional-Socialismo, que por sobre a intensa atividade teatral do país fez recair os ditames da Direção Geral de Teatro, órgão do Ministério de Cultura e Propaganda, e da famosa Câmara de Teatro do Reich. Alguns homens de teatro, porém, comprometeram-se com a nova ideologia e mergulharam na sua atmosfera de *slogans* e mitos. Erwin Guido Kolbenheyer e Hanns Johst devem ser lembrados como os mais palatáveis. De Kolbenheyer (1878-1962), no passado escritor apreciável, ainda ia a público, em 1944, uma tetralogia intitulada *Homens e Deuses (Goetter und Menschen).* As primeiras obras de Johst (nasc. 1890), que ocupou os mais altos cargos nos órgãos de cultura da era hitleriana, apareceram no Expressionismo: *O Homem Jovem (Der junge Mensch,* enc. 1919), *O Rei* (*Der Koening,* de 1920). Treze anos depois, já célebre pelo terror que disseminava entre os destroços da cultura viva alemã, inseria em sua obra *Schlageter* o dístico não menos famoso: "Quando ouço a palavra cultura, engatilho o meu revólver". Expressionista de arma em punho, Johst; expressionista trucidado em campo de concentração, Paul Kornfeld. Outros desse período em nada memorável do teatro alemão, além do romancista Paul Ernst, de 1866, falecido logo em 1933, cuja obra teatral malogrou: Dietrich Eckart, sacrificado em 1923, nas primeiras aventuras de poder de Hitler, Wolfgang Moeller, Curt Langenbeck. Depurado o repertório de peças "niilistas", judaicas e estrangeiras vistas como contrárias à mentalidade dominante, anuladas praticamente as corporações teatrais independentes, o sistema de subvenções espalhou-se por uma vasta rede de teatros oficiais, que depois da anexação da Áustria e da Tchecoslováquia atingiu a cifra de pouco menos de trezentos edifícios, sobre a qual se vertiam elevadas somas, sobretudo para a montagem de clássicos, já que a dramaturgia nas linhas impostas não chegou a atrair em profundidade os próprios autores oficiais. O nazismo não hostilizou Gerhart Hauptmann e este, por sua vez, não o desaprovou.

A Segunda Guerra Mundial reduziu a ruínas o complexo de casas de espetáculos da Alemanha. Cessado o conflito, começou de pronto a sua reconstrução e a ajuda governamental estendeu-se às mais remotas partes do país, assim que as condições econômicas permitiram. Desvinculada por muito tempo das grandes correntes internacionais, salvo no seu contingente de exílio que nelas intervinha, a dramaturgia alemã entrou em compasso de espera e um povo sedento de teatro encontrou resposta na mensagem de autores estrangeiros, de Jean Anouilh, Camus, Sartre, Giraudoux, a Priestley, Thornton Wilder, Arthur Miller e Tennessee Williams. A voz amarga de Wolfgang Borchert (1921-1947), prematuramente silenciada, levantou-se como um tardio grito expressionista em um depoimento sobre a tragédia da guerra, autor que foi de *Do Lado de Fora da Porta (Draussen vor der Tuer)*, encenada em 1947, às vésperas da sua morte. Nessa mesma época Bertolt Brecht via ascender o seu prestígio e a sua participação na reforma do teatro moderno, nela enfatizando a presença alemã.

O austríaco Fritz Hochwaelder, de 1911, produziu depois da guerra o melhor da sua obra, adstrita à fórmula da "peça bem-feita" *(A Sacra Experiência — Das heilige Experiment*, enc. 1943; *O Promotor Público — Der oeffentliche Anklaeger*, enc. 1948; *Donadieu*, enc. 1953). Coube, porém, a Max Frisch e Friedrich Duerrenmatt, dois suíços, nascidos em 1911 e 1921, defender com brilho, em plano mundial, o teatro mais recente de língua alemã, no pós-guerra. Em níveis diferentes, as lições de Brecht permearam as obras de ambos, que se encontraram no terreno comum da parábola transposta para o teatro. Em Max Frisch, desde *Biedermann e os Incendiários (Biedermann und die Brandstifter*, enc. 1958), *Conde Oederland (Graf Oederland*, enc. 1961), *Andorra* (enc. 1962), até obras mais recentes, como *Biografia (Biographie*, enc. 1968), com recursos de fabulação próximos do Teatro do Absurdo, a parábola aplicou-se aos grandes temas do mundo contemporâneo. Em Duerrenmatt, os problemas morais assumiram maior vulto, como em *A Visita da Velha Senhora (Der Besuch der alten Dame*, enc. 1956), uma imagem da destruição das consciências pelo dinheiro. Em *Os Físicos (Die Phisiker*, enc. 1962), o núcleo do conflito tornou-se a responsabilidade do cientista perante os acontecimentos mundiais, nova forma de uma permanente preocupação deste dramaturgo, que começou a impor-se no teatro de língua alemã a partir de *O Casamento do Sr. Mississippi (Die Ehe des Herrn Mississippi*, enc. 1952).

Outras obras de Duerrenmatt, com os seus anos de estréia: *Rômulo, o Grande (Romulus der Grosse*, 1940), *Frank V* (1959), *O Meteoro (Der Meteor*, 1966), *Play Strindberg*, *Retrato de um Planeta (Portraet eines Planeten*, 1970), *O Colaborador (Der Mitmacher*, 1973).

Na Alemanha, a dramaturgia recuperou-se plenamente a partir da década de 60, com o aparecimento de um punhado de autores que souberam restabelecer o seu prestígio, num momento em que era certamente o drama escrito o elemento essencial para o teatro. Um dos primeiros impactos internacionais partiu de Rolf Hochhuth, nascido em 1931, com *O Vigário (Der Stellvertreter)*, peça estreada em 1963, onde pôs em discussão a participação do Papa Pio XII em fatos da era nazista. O drama-documentário começava, assim, nos palcos da Europa e da América, uma carreira envolta em polêmica, que outra obra de Hochhuth, *Soldados (Soldaten)*, estreada na Alemanha em 1967, canalizaria para a Inglaterra, graças a supostas denúncias contidas na obra, entre elas a de ter Winston Churchill determinado o bombardeio de populações alemãs inocentes durante a guerra, razão da sua proibição inicial naquele país. Em 1970 o autor estreou *Guerrilhas (Guerillas)*, em 1972, já em gênero diferente, a comédia *A Parteira (Die Hebamme)*, e em 1974 a sátira *Lisístrata e a NATO (Lysistrate und die NATO)*.

Com efeito, o drama-documentário já havia sido explorado em 1962 por Heinar Kipphardt, nascido em 1922, ao ser encenada *O Cão do General (Der Hund des Generals)*, desenvolvimento dramático de um episódio da guerra na frente russa. Em 1964, Kipphardt faria estrear *O Caso Oppenheimer (In der Sache J.R. Oppenheimer)*, demonstração definitiva dos méritos e deméritos do gênero. Em seguida seriam apresentadas *Joel Brand* (1965) e em 1967 *A Noite em Que o Chefe Foi Assassinado (Die Nacht, in der der Chef geschlachtet wurde)*.

Em 1964, ia ao palco pela primeira vez, encenado por Konrad Swinarski, no Schillertheater, o drama de maior sucesso público nesse retorno da Alemanha às salas internacionais, *Marat/Sade*, de Peter Weiss, autor nascido em 1916, exilado desde 1934 e a partir de 1939 residente na Suécia. O título, que prevaleceu, na carreira da obra pelos palcos europeus, simplifica o original: *Perseguição e Assassínio de Jean-Paul Marat Representado pelo Conjunto do Hospício de Charenton, sob a Direção do Senhor de Sade (Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats dargestellt durch die Schauspiellergruppe des Hospizes von Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade)*. Manejando material histórico referente aos personagens que aparecem no extenso rótulo da obra, mas dando-lhe significação contemporânea, Weiss oferecia um texto de extraordinária plasticidade, do qual souberam tirar proveito alguns dos melhores encenadores contemporâneos. De aceitação crítica ainda mais favorável foi a sombria "cantata-documentário" *O Interrogatório (Die Ermittlung)*, que extraiu a sua substância do processo de criminosos de guerra de Auschwitz e provocou profunda impressão na Alemanha, quando de sua estréia simultânea, em 1965, em dezesseis teatros de ambos os lados do país. O colonialismo português na África (*Canto do Espantalho Lusitano — Gesang des lusitanischen Popanz*, 1967) e a guerra do Vietnã (*Vietnam Diskurs*, 1968) foram assuntos depois aproveitados por Weiss, de quem se seguiram *Trotski no*

Exílio (Trotzki im Exil, enc. 1969) e *Hoelderlin,* grande êxito de 1971 nos países de língua alemã.

Através desses três autores aconteceu o reencontro da dramaturgia alemã com a *mise en scène* internacional: encenaram-nos o inglês Peter Brook, na França Jean Vilar e Jean Tasso, entre outros criadores de espetáculos. Profundamente preocupado com os problemas políticos, o drama contemporâneo da Alemanha engloba o romancista Guenter Grass, nascido em 1927, cujas peças iniciais (*Os Cozinheiros Maus — Die boesen Koeche,* publ. 1958, entre outras) deixaram perceber a influência do Teatro do Absurdo. Em *A Plebe Ensaia o Levante: uma Tragédia Alemã (Die Plebejer proben den Aufstand: ein deutsches Trauerspiel,* enc. 1966), os dilemas políticos atribuídos pelo autor a Brecht, não mencionado expressamente, tornaram-se o assunto de uma peça que suscitou discussões. Aspectos não explorados do nazismo foram enfocados por Martin Walser, nascido em 1927, em *O Cisne Negro (Der schwarze Schwan,* enc. 1964). Em 1967 o diretor Fritz Kortner levava à cena, de Walser, *Batalha no Quarto (Zimmerschlacht). Peça Infantil (Ein Kinderspiel)* foi criada no palco em 1971. Exemplos do Absurdo , cedo aparecidos na língua alemã, surgiram nas peças de Wolfgang Hildesheimer, nascido em 1916 e residente na Suíça, reunidas sob o título de *Peças em Que Escurece (Spiele in denen es dunkel wird,* publ. 1958), hábeis no desenvolvimento do tempo dramático e na criação de climas poéticos.

O variado panorama do drama contemporâneo alemão ampliou-se nos últimos anos com as obras de Tankred Dorst, nascido em 1925 e autor, entre as suas peças mais recentes, de *Toller* (enc. 1968) e *Idade Glacial (Eiszeit,* enc. 1973); de Rainer Werner Fassbinder, nascido em 1946 (*Liberdade de Bremen — Bremer Freiheit,* enc. 1971); de Dieter Forte, de 1935, cuja peça *Martim Lutero e Tomás Muenzer (Martin Luther und Thomas Muenzer,* de 1970) ofereceu uma visão pessoal pouco simpática ao reformador alemão. Da Alemanha Oriental são Peter Hacks, nascido em 1928, cuja obra, já numerosa, inclui *Anfitrião (Amphitryon)* e *Ônfale (Omphale),* apresentadas, na temporada de 1972/73, respectivamente pelo Deutsches Theater e pelo Berliner Ensemble, de Berlim Oriental; Heiner Mueller, de 1929, de quem, em 1974, eram encenadas, em Berlim Ocidental, *Hércules 5 (Herakles 5)* e, pelo Volksbuehne do lado oriental, a montagem experimental *Espetáculo II (Spektakel II),* incluindo obras de sua autoria e de outros dramaturgos.

Esta nova geração de autores alemães, já desembaraçados dos problemas da última guerra, inclui dois dramaturgos nascidos na Baviera, importantes, entre outras razões, pela extração regional das suas obras. Franz Xaver Kroetz, de 1946, utiliza a linguagem e os episódios da sua região para a abordagem dos problemas do mundo contemporâneo (*Trabalho Caseiro — Heimarbeiter;*

Maria Magdalena, 1974). Do mesmo modo que Kroetz, Martin Sperr, nascido em 1944, recorre à Baviera para a temática da sua obra, conhecida através da versão cinematográfica de *Cenas de Caça na Baixa Baviera (Jagdszenen aus Niederbayern),* que conservou o título da peça, de 1966. Em 1970, Sperr apresentava *O Coral Meier (Koralle Meier),* estudo sobre a mentalidade nazista.

Dado importante no teatro de língua alemã dos dias em curso é o grupo de autores austríacos que se revelaram entre os últimos anos da década de 60 e os primeiros da seguinte. Teve imediata audiência internacional a obra de Peter Handke, nascido em 1942. Handke investiga até limites extremos a linguagem verbal, em suas peças mais do que simples instrumento do drama. Algumas delas englobou significativamente sob o título comum de *Sprechstuecke (Peças para Falar),* como *Ofensa ao Público (Publikumbeschimpfung,* enc. 1966), exercício de dialética através do qual o autor atinge um exame das estruturas íntimas e sociais do homem moderno. Obras posteriores de Handke, com as suas estréias: *Kaspar* (1968), *O Pupilo Quer Ser Tutor (Das Muendel will Vormund sein* (1969), *Cavalgada sobre o Lago Constança (Ritt Ueber den Bodensee,* 1972).

Wolfgang Bauer, um ano mais velho que o seu compatriota Peter Handke, lança mão do dialeto coloquial do seu país em peças do trivial cotidiano da sua geração, em algumas das quais aplicou títulos em inglês *(Magic Afternoon, Change,* ambas de 1969/70). Em 1971, foi apresentada em Viena *Véspera de Ano Novo, ou Massacre no Hotel Sacher (Silvester, oder das Massaker im Hotel Sacher).* Novos autores austríacos revelaram-se em 1970, entre os quais ganhou dimensões européias Thomas Bernhardt, de 1931, através das suas peças *Uma Festa para Boris (Ein Fest fuer Boris,* enc. 1970), *A Partida de Caça (Die Jagdgesellschaft), A Força do Hábito (Die Macht der Gewohnheit),* ambas encenadas em 1974.

Data dos primeiros anos de 1970 a revalorização de Oedoen von Horvath, autor de língua alemã nascido em Fiume, no Adriático, em 1901, e morto em acidente em Paris, em 1938, precisamente em frente ao Théâtre Marigny, quando fugia dos nazistas em companhia de Robert Siodmak, que depois atuaria no cinema norte-americano. Filho de um diplomata húngaro, von Horvath deixou poucas obras, ora disputadas pelos palcos da Alemanha, França e Itália, entre as quais *Contos dos Bosques de Viena (Geschichten aus dem Wienerwald)* e *Kasimir e Karoline (Kasimir und Karoline),* respectivamente de 1931 e 1932. A ação da última dessas peças transcorre em Munique, nos anos da Depressão, e à margem de um episódio amoroso, que é o seu núcleo, oferece um panorama da vida na Alemanha enquanto se preparava a tragédia hitlerista.

Os centros teatrais alemães acompanharam a dramaturgia em sua renovação. Novos encenadores vêm mantendo o teatro nacional em alto nível, como Peter Zadek, inglês chamado a participar vivamente do teatro da Alemanha, primeiro em Colônia, no Theater am Dom, onde introduziu os autores franceses do Absurdo, depois no Bremer Theater, de Bremen, e finalmente na cidade de Bochum, para onde passou no começo da década de 70 e onde, em 1974, apresentou com grande êxito suas versões de *A Gaivota* e de *King Lear*. Na segunda dessas cidades, Zadek contribuiu para a criação daquilo que a crítica alemã denominou de "estilo de Bremen", em que meios materiais e de iluminação não-convencionais são empregados, com espírito de síntese, no espetáculo. Peter Stein, outro dentre os novos *metteurs en scène* da Alemanha, transformou o Schaubuehne am Halleschen Ufer, de Berlim Ocidental, num dos palcos experimentais mais avançados da Europa, matriz de montagens de ampla repercussão, como *Peer Gynt,* de Ibsen, em 1971, e *Tragédia Otimista,* de Vsevolod Vichnevski, em 1972. Em Berlim Oriental, um dos centros de maior vitalidade artística, a Komische Oper, dedica-se, sob a direção de Walter Felsenstein, à renovação do drama lírico, neste seu novo aspecto denominado *Musiktheater*. O repertório tradicional e moderno da ópera, reelaborado em sentido realista, ganha nova imagem nas mãos daquele diretor austríaco, influenciado por Brecht, e ele próprio inspirador de outra experiência congênere, a de Guenther Rennert, na Ópera de Hamburgo. Sob a direção de Ruth Bergaus em 1971, o Berliner Ensemble entrou em fase de reformulação dos seus métodos e objetivos artísticos.

A estrutura especial dos modernos teatros alemães, já livres da rigidez hierárquica outrora predominante, graças à ação de homens como Zadek, Stein, Felsenstein, e ainda de Rainer Werner Fassbinder e Peter Palitzsch, o mais autêntico discípulo de Brecht como encenador, comprovou, nos últimos anos, a sua aptidão para acolher o mais avançado experimentalismo, permitindo assim que das suas técnicas se beneficie também a dramaturgia tradicional.

A ITÁLIA, ANTES E DEPOIS DE PIRANDELLO

Unificada a Itália, em 1870, com a cessação dos direitos temporais do Vaticano, o drama italiano desvinculou-se dos compromissos políticos que, durante o Romantismo, o mantiveram como aliado na luta de libertação nacional. Novos centros de interesse impuseram-se. Por força da influência francesa, aspecto peculiar da vida cultural italiana deste período e por todo o século que terminava, o Naturalismo se fez presente no teatro peninsular nas últimas décadas através da escola verista, que lhe imprimiu matizes próprios, moderando os rigores formais, ideológicos e temáticos que assumiu em outros países. Dos problemas da sociedade industrial, que se exacerbavam, esta dramaturgia italiana se deslocou, preponderantemente, para o campo dos conflitos domésticos. O que ficava atrás era uma tragédia romântica de discutível gosto, cuja figura mais saliente foi Gian Battista Niccolini (1782-1861), autor de *Antonio Foscarini* (enc. 1827), o período do chamado *Basso Romanticismo,* onde as débeis tentativas de teatro de costumes de Paolo Ferrari (1822-1889) não atingiram o nível da sua própria obra inspirada em Goldoni (*Goldoni e as Suas Seis Comédia Novas — Goldoni e le sue sedici commedie nuove,* enc. 1855), e os dramas de tese de Paolo Giacometti (1816-1882) eram pálidos reflexos dos franceses. Ainda assim, uma peça da época, *A Morte Civil (La morte civile,* enc. 1855), do mesmo Giacometti, teve extraordinário êxito e influência social, tornando-se, por outro lado e por muito tempo, o "cavalo de batalha" dos melhores atores italianos.

Entremostrando-se com Luigi Capuana (1839-1915), o Verismo afirmou-se definitivamente por intermédio de Giovanni Verga (1840-1922), cuja *Cavalaria Rusticana (Cavalleria rusticana),* uma das suas mais conhecidas criações, encenada em 1884, seria transformada em ópera em 1890 (data da estréia) por Pietro Mascagni; e de Giuseppe Giacosa (1847-1906), que demonstrou melhor os seus méritos de dramaturgo em *Como as Folhas (Comme le foglie,* enc. 1900), quadro de uma família em dificuldades financeiras, motivo para um estudo de caráter dos seus personagens. De Giacosa, em colaboração com Luigi Illica, recebeu Giacomo Puccini os libretos de *La bohème* (enc. 1896), *La tosca* (enc. 1900) e *Madame Butterfly* (enc. 1904), adaptados de Sardou, Henri Murger e David Belasco.

Arrolando ainda Gerolamo Rovetta (1851-1910) e Marco Praga (1862-1929), de cuja autoria foram, respectivamente, *Romantismo (Romanticismo,* enc. 1901) e *A Porta Fechada (La porta chiusa,* enc. 1913), numa menção parcial das suas obras, o Naturalismo à italiana encontrou em Roberto Bracco (1862-1943) o seu melhor dramaturgo. Tendo inicialmente Dumas, filho, como modelo, sob cuja égide produziu uma série de peças de tese, Bracco voltou-se, em 1895, para os episódios da vida de Nápoles, sua cidade, e neles descobriu a fonte da melhor parte da sua obra. Data desse ano a encenação de *Don Pietro Caruso,* drama de costumes de atmosfera amarga, onde já se movimentava a humanidade napolitana. Em *O Pequeno Santo Il piccolo santo,* enc. 1912), Bracco utilizou recursos que prenunciaram a aplicação da psicanálise no teatro. Com a influência que recebeu dos autores realistas franceses, e sobretudo de Ibsen, foi para os italianos uma via de acesso ao séc. XX; a última das suas peças acima mencionadas foi levada ao palco em 1909. Enrico Annibale Butti (1868-1911), também alerta para a dramaturgia européia, e nela com maior empenho a ibseniana, fez par com Bracco na renovação do drama na Itália. *Chamas na Sombra (Fiamme nell'ombra),* vigoroso estudo sobre a intolerância, apareceu em 1904, em seguida a uma série de peças de tese desse autor, entre as quais *O Vórtice (Il vortice,* enc. 1892) e *A Utopia (L'utopia,* enc. 1894).

Fato marcante na vida teatral italiana dos anos de transição para o séc. XX, e que não desapareceu de todo já avançado o novo século, foi a ausência de companhias e grupos estáveis, capazes de se fazerem bases do experimentalismo na era que começava. Sem a proteção do erário público, as troupes constituíam-se com o objetivo de ininterruptas excursões através do país e no Exterior, daí resultando a falta de homogeneidade e de sentido de conjunto. Isto em contraste com a existência de brilhantes intérpretes, que se tornaram a honra da Itália em todo o mundo: Tommaso Salvini (1829-1916), Ernesto Rossi (1827-1896), Adelaide Ristori (1822-1906) e, finalmente, Eleonora Duse. Autêntica representante da melhor tradição histriônica italiana, a Duse (1859-1924) preencheria com a sua presença nos palcos internacionais o primeiro quartel do século. Intérprete do repertório realista na linha de Augier e Sardou, seria depois uma das grandes criadoras de Ibsen, entre todas e em qualquer parte. Dedicou depois o seu talento à obra de d'Annunzio. Sensível às mutações do seu tempo, Duse permaneceu interessada, até o fim da vida, no que de novo o horizonte da arte oferecia. Quando da ascensão do fascismo ao poder, Mussolini pessoalmente tentou atraí-la para os seus planos de arte. Escusou-se, alegando compromissos no Exterior, para onde partiu em *tournée.* Faleceu na cidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Seus despojos foram reconduzidos ao seu país com honras de Estado.

A reforma da *mise en scène,* em concordância com o que se empreendia no resto da Europa, encontrou eco efêmero no Teatro d'Arte, de Turim, fundado em 1898 pelo crítico Domenico Lanza. Outra tentativa se fez em Roma, com a Stabile Romana, concebida por Edoardo Boutet (1856-1915) tendo em vista uma profunda renovação artística e a introdução de novos autores do Exterior e da própria Itália. Desenvolvida no Teatro Argentina e contando embora com a ajuda do Município de Roma, a experiência de Boutet se fez sob dificuldades e em 1913 terminava, já afastados o fundador e o principal ator, Ferruccio Garavaglia (1868-1912).

Esses esforços não tiveram a significação dos seus congêneres fora da Itália e não atingiram a importância do Futurismo e, sobretudo, do *Crepuscolarismo* vindouros; nem o teatro de Turim nem o de Roma foram forças suficientes para desviar o interesse público, do Verismo e da sua temática burguesa, para novas formas. Seria Gabrielle d'Annunzio (1863-1938) o primeiro a fazê-lo, não obstante o poeta, nele, ter sempre prevalecido sobre o dramaturgo. Estreante no teatro em 1897, já célebre como homem de letras, d'Annunzio só obteve sucesso na Itália a partir de 1902; neste mesmo ano passou a utilizar o verso como meio de expressão dramática, ultrapassando a fase inicial da sua obra, que se estende da peça de estréia, *Sonho de uma Manhã de Primavera (Sogno d'un mattino di primavera,* enc. 1897), até *A Glória (La gloria,* enc. 1899). O reconhecimento às suas qualidades se fez sentir pela primeira vez em Paris, em 1898, quando Sarah Bernhardt viveu, na versão francesa ali encenada, o papel principal de *A Cidade Morta (La città morta).* Prestígio dramático para o poeta no coração do mundo teatral de então e primeira infidelidade a Eleonora Duse, preterida como protagonista, um entre muitos episódios num romance que se tornou célebre e que não valeu a d'Annunzio imagem pessoal muito favorável. Foi a própria Duse que interpretou, em 1902, *Francesca da Rimini,* portal do êxito para o dramaturgo em seu país. Recriação de uma Idade Média brutal, diversa da imaginada pelos românticos, *Francesca da Rimini* teria a segui-la, em 1904, *A Filha de Iorio (La figlia di Iorio),* tragédia camponesa, violenta e mística, a obra-prima do autor, apresentada pela companhia Talli-Gramatica-Calabresi. Não falta, tampouco, substância dramática em *A Gioconda (La Gioconda,* enc. 1898), também entregue a Duse, conflito de um artista entre a esposa fiel e bela e outra mulher, inspiradora do seu talento, que resulta no sacrifício da primeira. Ao encerrar a sua obra para o palco, d'Annunzio escreveu ainda algumas peças em francês, inclusive o mistério-oratório *Le martyre de saint Sébastien,* que a música de Claude Debussy tornaria célebre e subiu à cena, em Paris, em 1911, com cenários de Bakst e no papel de S. Sebastião, Ida Rubinstein, a famosa bailarina de Diaguilev. A despeito da irregularidade das suas criações, d'Annunzio creditou para si o mérito de ter indicado ao teatro italiano novos caminhos, não mais no terreno do Realismo. Outras obras: *Sonho de um Ocaso de Outono (Sogno d'un tramonto d'autunno,* enc. 1899), *A Nave (La nave,* esc. 1907).

Abria d'Annunzio o campo para escritores que em definitivo ou parcialmente, com maior ou menor êxito, no futuro se afastariam dos modelos oriundos do séc. XIX. Ainda assim parte relevante da dramaturgia italiana permaneceu limitada aos quadros do teatro de costumes, nos moldes herdados do Novecentos. O teatro dialetal, antiga vertente que criara formas ilustres, como a *commedia dell'arte,* continuou oferecendo uma contribuição significativa, mas à margem das inovações e adstrita à recriação liminar da matéria regional. Do dialeto vêneto, foi Renato Simoni (1874-1952), neste período que precedeu a Primeira Guerra Mundial, o melhor representante: *Carlo Gozzi, A Viúva (La vedova),* obras dos três primeiros anos do século; do napolitano Salvatore de Giacomo (1860-1934): *Assunta Spina* (enc. 1909); do toscano Augusto Novelli (1868-1927): *A Água Tranqüila (L'acqua cheta,* enc. 1908).

Embora de limitados resultados práticos, o primeiro movimento de reformulação cabal do teatro aconteceu na Itália com o Futurismo, liderado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). O primeiro manifesto futurista, de autoria desse escritor, foi publicado em francês pelo jornal parisiense *Le Figaro,* em 1909. Outros se seguiram em 1913 e 1915. No último deles, Marinetti propunha um teatro em linhas não-retóricas, não-realistas, em sentido de síntese, a estruturação do drama em quadros breves que adviessem da imaginação liberada, tudo implicando numa tomada geral de posição que significasse o rompimento definitivo com o passado, para o começo de uma civilização dinâmica, dominada pela máquina. Têm-se destacado as relações entre o grupo futurista e os expressionistas alemães e a coincidência dos dois movimentos, de resto parcial nos seus objetivos e métodos e inexistentes a partir do ideário de Marinetti, particularmente o seu entusiasmo pela guerra, por ele definida no título de um dos seus escritos como a "única higiene do mundo" (*"sola igiene del mondo"),* e, no futuro, pelo fascismo. Na Rússia, país ao qual Marinetti fez uma tumultuada visita em 1914, Futurismo foi o nome que se aplicou a movimento de diferente orientação artística, embora a propagação das idéias italianas chegasse a ser considerável na década de 20. Em 1926, o mentor do Futurismo esteve no Brasil. Perpetuou-se, no nome popular de "ônibus": "marinete"... Quanto ao drama, foram de sua própria autoria alguns textos, entre os quais *Le roi Bombance* (escrito em francês, publicado em 1905 e vertido para o italiano como *Re Baldoria,* 1920), *O Tambor de Fogo* (*Il tamburo di fuoco,* enc. 1922). Artistas plásticos comprometidos com o movimento, como Depero e Enrico Prampolini, fizeram experiências de palco inspiradas nos princípios futuristas.

Fosse qual fosse o peso do Futurismo no verdadeiro teatro italiano, era a reação não só ao Realismo como também à exuberância à maneira de d'Annunzio e às suas reminiscências românticas. Para objetivos coincidentes, embora com outros propósitos e restringindo-se ao conteúdo do drama, voltou-se o *Crepuscolarismo.* Preponderância da vida interior em lugar da ação, linguagem dramática não-declamatória, reticente, personagens aprisionados pela vida, eis o mundo dos seguidores desta tendência. De todos, o mais rigoroso foi Fausto Maria Martini (1886-1931), autor de *A Flor sob os Olhos (Fiore sotto gli occhi),* de 1921, sombria história de um matrimônio da classe média. Também Ercole Luigi Morselli (1882-1921) com ela pode ser relacionado. A inutilidade da glória e a rejeição da moral do super-homem, cara a d'Annunzio, presidiram à obra deste autor, que já em 1910 tinha encenado *Órion (Orione),* drama mitológico em que o herói encontrava a morte em circunstâncias mesquinhas. Idêntica diretriz seguiram as outras peças de Morselli, como *Glauco* (enc. 1919). Como drama *crepuscolare* deve classificar-se a comédia *A Traça (La tignola),* de Sem Benelli, estreada em 1908. Benelli (1877-1949), autor de grande força dramática, alternou os temas cotidianos e os históricos (*A Máscara de Bruto — La maschera di Bruto,* enc. 1908; *A Ceia dos Farsantes — La cena delle beffe,* enc. 1909). Criou uma humanidade condenada à impotência, também ela, neste sentido, o oposto a d'Annunzio, de quem sob o ponto de vista formal receberia influência.

De ampla ressonância pública, e com acolhida internacional através de alguns dos seus autores, o *teatro del grottesco* definiu-se em 1916 com a encenação de *A Máscara e o Rosto (La maschera e il volto),* de Luigi Chiarelli (1880-1947), e mesmo depois da Primeira Guerra Mundial subiam aos palcos obras semelhantes, marcando Chiarelli este momento do teatro italiano: *A Escada de Seda (La scala de seta,* 1917), *A Morte dos Amantes (La morte degli amanti,* 1921), *Fogos de Artifício (Fuochi d'artificio,* 1923), *Teatro em Chamas (Teatro in fiamme,* 1945), nesses anos encenadas. Elementos de farsa, "farsa transcendental", como da obra de Chiarelli disse Pirandello, envolvendo agudos conflitos íntimos que se reprimiam e se resolviam através da "máscara" social, já próxima da concebida pelo grande siciliano, foram o terreno comum dos autores do *grottesco,* notadamente de Enrico Cavacchioli (1885-1954) e Luigi Antonelli (1882-1924). Da autoria do primeiro, *A Ave do Paraíso (L'uccello del paradiso,* enc. 1919); do segundo, *O Homem Que Se Encontrou a Si Mesmo (L'uomo che incontrò se stesso,* enc. 1919).

A obra dramática de Luigi Pirandello (1867-1936) foi a grande contribuição italiana ao teatro da primeira metade do séc. XX, com uma importância que se prolonga nos dias atuais. Construída sobre indagações em torno do destino do homem consideradas inadequadas para a cena, a dramaturgia de Pirandello, a quem o palco não atraiu senão após os quarenta anos e já conhecido romancista, deveu o seu êxito à habilidade com que o seu autor soube traduzir premissas abstratas em vivas formas dramáticas. O homem, sua essência íntima, a identidade e a multiplicidade do seu espírito foram o grande núcleo em torno do qual desenvolveu as suas peças, que em outras mãos, menos capazes, não teriam atingido o nível de interesse, permanência e a influência que têm. A uma arte que buscava novas formas e novos caminhos, a grande revelação de Pirandello foi a viabilidade do teatro como instrumento para a investigação dos problemas humanos mais recônditos. E teve profundos reflexos na dramaturgia subseqüente, sem excluir a contemporânea, que muito lhe deve quando busca decifrar o homem na sua interioridade. Da sua vasta obra, iniciada em 1910, conservam extraordinária vitalidade *Assim É, se Lhe Parece (Così è, se vi pare,* enc. 1917, publ. 1918), *Vestir os Nus (Vestire gli ignudi,* enc. 1922, publ. 1923), e sobretudo *Henrique IV (Enrico IV,* enc. e publ. 1922), a criação mais madura daquilo que Pirandello chamou o "teatro do espelho" (*"teatro dello specchio"*), soma de recursos que concebeu para traduzir em linguagem dramática as suas reflexões sobre a identidade do homem. Em importante parcela dos escritos de Pirandello, esses recursos não foram senão os problemas externos do palco e da sua gente: *Seis Personagens em Busca de um Autor (Sei personaggi in cerca d'autore,* enc. e publ. 1921), *Cada um à Sua Maneira (Ciascuno a suo modo,* enc. e publ. 1924), *Esta Noite Improvisamos (Questa sera si recita a soggetto,* enc. e publ. 1930). Nessas peças é o teatro dentro do teatro, velho artifício do drama, que se torna instrumento para as indagações de Pirandello; serviram também para equacionar, em nível diferente e em novos termos, o relacionamento tradicional autor-ator-platéia. São elas as que mais remetem Pirandello ao palco contemporâneo, sem trair a substância permanente da sua dramaturgia, o homem perante si mesmo e perante o mundo — dramaturgia dada a conhecer quando já avançava um século cada vez mais hostil à individualidade. Outras obras, com as datas de encenação e publicação: *Pense, Giacomino! (Pensaci, Giacomino!,* 1916, 1917), *Os Prazeres da Honestidade (Il piacere dell'onestà,* 1917, 1918), *Mas não É uma Coisa Séria (Ma non è una cosa seria,* 1918, 1919), *Lázaro (Lazzaro,* 1929, 1930), *Os Gigantes da Montanha (I giganti della montagna,* 1937, 1931).

Em 1934, Pirandello recebeu o Prêmio Nobel e a sua atividade teatral não se interrompeu senão com a morte. Ligado afetivamente à atriz Marta Abba (nasc. 1900), para ela escreveu as suas últimas peças (Marta Abba mantém rígido e zeloso controle sobre as encenações dessas obras do "Maestro", fato que é com freqüência referido pela imprensa italiana). Na década de 20 esteve à frente do Teatro d'Arte, de Roma, no modelo de outros que, em grande número, surgiram na Itália entre as duas guerras mundiais e tentaram atuar como centros de renovação. O mais importante foi o Teatro degli Indipendenti, instalado em dimensões de "câmera", em velha edificação romana, mantido e orientado por Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), discípulo de Marinetti. Propondo-se levar ao seu país os princípios da reteatralização do teatro, Bragaglia conseguiu resultados positivos na modernização dos elementos visuais, mas não logrou a desejada reforma da *mise en scène.* O nomadismo do ator continuou a notação constante nas crônicas do teatro italiano entre as duas Grandes Guerras, sem comprometer, contudo, a excelente qualidade dos intérpretes que no período defenderam, em todo o mundo, o renome da arte dramática da Itália. Um punhado de brilhantes comediantes deu vida ao palco italiano no recesso bélico: Ruggero Ruggeri, as irmãs Irma e Emma Gramatica, Dina Galli e Virgilio Talli, cuja companhia formou grande número de jovens artistas. Elenco típico dessa época foi o que teve a direção de Mario Niccodemi (1875-1934), em boa medida existente, como outros, em função das excursões ao Exterior. Além de diretor, Niccodemi, de extensa carreira profissional que o havia posto como secretário da atriz francesa Réjane e cronista teatral na Argentina, foi autor dramático bilíngüe, de prestígio e sólido *métier*. Sua obra *(L'aigrette*, enc. 1912; *A Aurora, o Dia, a Noite — L'alba, il giorno, la notte,* enc. 1921) desenvolveu-se, porém, sobre fórmulas de sucesso, à maneira dos franceses pós-Théâtre Libre, ou limitou-se à comédia ao gosto das elites. Também a sua empresa educou atores de mérito: Vera Vergani, Sergio Tofano, a russa Tatiana Pavlova, que se estabelecera na Itália e lhe dominou o idioma.

Numa paisagem onde Pirandello lançava a sua sombra dominadora e alguns autores vindos de estádios anteriores, como Sam Benelli, ainda faziam ouvir as suas vozes, certo número de escritores tentou caminhos próprios, com maiores ou menores concessões ao êxito comercial. Os temas históricos foram trabalhados por Federico Valerio Ratti (1877-1947) de modo simbólico, para colocar em evidência conflitos do homem com a sociedade: *Bruto,* de 1924, *Sócrates (Socrate,* de 1927). Antes de mais nada homem de letras, Massimo Bontempelli (1878-1960) voltou a sua imaginação para estudos da personalidade feminina, notadamente em *Nossa Deusa (Nostra Dea,* enc. 1925). Da comédia e do drama histórico Giovacchino Forzano, nascido em 1884 e falecido em 1970, um dos autores de maior público na sua época (*A Flor-de-Lis de Ouro — I fiordalisi d'oro,* enc. 1924; *Danton,* enc. 1929), transferiu-se para o teatro político. Tornou-se o dramaturgo do fascismo e com ele colaborou o próprio Benito Mussolini (1883-1945), em *Campo di Maggio* (enc. 1931), visto que a este não faltaram veleidades de dramaturgo. Outras obras de Forzano: *Villafranca* (enc. 1931), *César (Cesare,* enc. 1939). Também Sergio Tofano (*A Ilha dos Papagaios — L'isola dei pappagalli,* enc. 1936) e Alberto Casella *(A Morte em Férias — La morte in vacanze,* enc. 1924) tiveram relevo na época.

Neste drama italiano do período de entre-guerras, é especial a posição de Piermaria Rosso di San Secondo (1887-1956), autor que, sofrendo no início a influência de Maeterlinck e d'Annunzio, iria em 1918 produzir *Marionetes, Que Paixão! (Marionetti, che passione!),* obra vista pela crítica como um dos melhores exemplos do *grottesco.* Rosso di San Secondo teve na década de 20 o ponto alto da sua carreira: *A Rocha e os Monumentos (La roccia e i monumenti,* enc. 1923), *Febre (Febbre,* enc. 1927), *A Pequena*

Madona de Belvento (La madonnina di Belvento, enc. 1928) e outras obras. Após a morte de Pirandello, foi considerado o mais importante dramaturgo da Itália.

Cessado o interregno do fascismo, que submeteu as atividades teatrais ao controle de uma Corporação do Espetáculo *(Corporazione dello Spettacolo),* criada em 1930, e em 1935 substituída por uma Direção Geral do Teatro *(Direzione Generale del Teatro),* com a sua aparelhagem de censura e de domínio ideológico sobre o texto e a apresentação, o público italiano retomou o contacto com o repertório de origem estrangeira e novos autores surgiram, enquanto os melhores do período extinto continuavam produtivos.

Foi no pós-guerra que Ugo Betti (1892-1953) se revelou dramaturgo de envergadura e granjeou renome internacional. Com a sua primeira obra *(A Patroa — La padrona)* estreada em 1927, Betti teve em palco a quase totalidade da sua produção dramática a partir da década de 40, sendo dessa fase as encenações de *O Caçador de Patos* (*Il cacciatore di anitre,* 1940), *Noite na Casa do Rico (Notte in casa del ricco,* 1942), *Inspeção (Inspezione,* 1947), *Corrupção no Palácio da Justiça (Corruzione al Palazzo di Giustizia,* 1949). Na última dessas peças, Betti criou uma fábula amarga em que o medo e a culpa determinam as ações dos personagens. Neste universo de espectros encerrados entre quatro paredes, o Palácio da Justiça, o desenlace exige o auto-sacrifício de um inocente, a jovem filha do incriminado, que não pôde resistir à trama a que o pai fora arrastado, sob suspeita de corrupção. O entrecho, de evidente temperatura kafkiana, ocorre em um impreciso "país estrangeiro" e os magistrados têm nomes que intencionalmente os extraem de qualquer território: Croz, Maveri, Persius, Vanan. Por meios semelhantes, Betti impregnou de significação a sua dramaturgia — e com isso em muitos momentos sacrificou-lhe o rendimento teatral: *Desabamento no Ramal Norte (Frana allo scallo nord,* 1936), *Crime na Ilha das Cabras (Delitto all'isola delle capre,* 1950), *A Rainha e os Insurretos (La regina e gli insorti,* 1951), *A Fugitiva (La fuggitiva,* 1953), *Águas Conturbadas (Acque turbate,* 1962). As datas referem-se às estréias.

Neste drama posterior à experiência do fascismo e da guerra, predominou um clima de angústia e de incertezas, onde a religiosidade por vezes compareceu. Esta tendência reponta na obra de Diego Fabbri, nascido em 1911. É através da fé recuperada — como em outros dos seus entrechos através do amor — que os personagens centrais de *Inquisição (Inquisizione,* enc. 1950) logram vencer a tormenta moral e a mútua tortura. A fé é também o pivô de *Processo contra Jesus (Processo a Gesù,* enc. 1955). Tem sido regular a produção dramática de Fabbri até o presente: *Órbita (Orbite,* enc. 1941), *Retrato de um Desconhecido (Ritratto d'ignoto,* enc. 1962), *O Aconteci-*

mento (L'aivenimento, enc. 1967), *Área de Construção (Area fabbricabile,* enc. 1973). As imagens da religiosidade popular foram o meio de que lançou mão Gian Paolo Callegari, de 1909, em *Cristo Matou (Cristo ha ucciso,* enc. 1948), para uma vigorosa parábola de dimensões sociais. A morte de Pilatos pelo personagem com o papel de Cristo, numa representação aldeã de Semana Santa, mostra outro dos caminhos do drama italiano contemporâneo, aberto por esta obra de Callegari e ampliado em *As Moças Queimadas antes do Tempo (Le ragazze bruciate verdi,* enc. 1959). Também de inquietações — a morte, os poderes superiores — são os melhores trabalhos de Valentino Bompiani, de 1898, entre os quais *Medo de Mim Mesmo (Paura di me,* enc. 1956), e outros anteriores: *A Amante Virtuosa (L'Amante virtuosa,* enc. 1931), *Albertina* (enc. 1938), *Angelica,* (enc. 1954). Vitaliano Brancati, nascido em 1907 e falecido em 1954, continua solicitado pelos palcos italianos. Em 1965, a atriz Anna Proclemer, com quem era casado, levou à cena *A Governanta (La governante),* escrita em 1952, de delicado tema amoroso, que a censura italiana, enquanto existiu, interditou. Também de Brancati: *Uma Dona de Casa* (*Uma donna di casa,* enc. 1958), *O Viajante do Sleeping n. 7 Seria Deus? — Il viaggiatore dello sleeping n. 7 era forse Dio?* (enc. 1959).

Ator e encenador, Edoardo de Filippo investiga a psicologia da gente de Nápoles, sua cidade, e nela encontra um terreno comum para retratar todo o povo italiano. Com a colaboração do seu irmão Peppino de Filippo (1903-1980), tem sido profunda e extensa a sua intervenção na vida teatral. Da sua obra, com os anos de estréia: *Nápoles Milionária (Napoli millionara,* 1945), *Minha Família* (*Mia famiglia, 1955),* *O Monumento* (*Il monumento,* 1970), *Os Exames não Terminam Mais (Gli esamini non finiscono mai,* 1974).

Dino Buzzati (1906-1972) e Ezio d'Errico, nascido em 1892, foram considerados por Martin Esslin os melhores representantes do Teatro do Absurdo na Itália. Buzzati, também ficcionista de nítida influência kafkiana, teve montada pelo Piccolo Teatro di Milano, em 1953, *Um Caso Clínico (Un caso clinico),* peça em que a morte é o tema dominante, e entre outras obras escreveu: *Um Verme no Ministério (Un verme al ministero,* enc. 1960), *Fim do Burguês (Fine del borghese,* enc. 1966). Algumas das peças de Ezio d'Errico: *O Objeto (L'oggetto), Lembrança do Futuro (Riccordo dell'avvenire),* encenadas em 1950, *Viagem (Viaggio,* enc. 1965).

Homens de letras de renome firmado em outros gêneros deram a sua contribuição ao drama: Curzio Malaparte, nascido em 1898 e falecido em 1957 *(Du côté de chez Proust,* estreada em Paris em 1948; *Também as Mulheres Perderam a Guerra — Anche le donne hanno perso la guerra,* enc. 1954), Ignazio Silone (1900-1978) *(Aventura de um Pobre Cristão — Avventura di un povero cristiano,* enc. 1969), Indro Montanelli, de 1909 (*Espelho da Vaidade — Specchio della vanità,* enc. 1942; *Kibbutz,* enc. 1961), Alberto Moravia (nascido em 1907), autor de *O Deus Kurt (Il dio Kurt*, enc. 1969), *A Vida É Jogo (Vita è gioco*, enc. 1970). Seu penetrante estudo da psicologia feminina, *Beatrice Cenci*, teve estréia mundial em São Paulo em 1955, em *tournée* da companhia Proclemer-Albertazzi, protagonizado por Anna Proclemer.

Esse quadro do moderno drama italiano amplia-se com os seguintes autores, cujas obras foram freqüentemente levadas ao palco na década de 60, muitos dos quais ainda ativos em nossos dias (são das estréias as datas registradas): Giuseppe Patroni Grifi (*De Amor Também Se Morre — D'amore si muere*, 1958; *Aeroporto Muito Distante — Aeroporto troppo distante*, 1966), Cesare Meano (*Depois Vem a Aurora — Poi venne l'alba*, 1956), Carlo Terron (*O Diamante do Profetà — Il diamante del profeta*, 1947; *Beija-me Alfredo — Baciame Alfredo*, 1969), Stefano Landi, pseudônimo de Stefano Pirandello, filho do grande dramaturgo (*As Crianças — I bambini*, 1923; *A Voz da Terra — La voce della terra*, 1968), a dupla Giuseppe Marotta-Belisario Randone (*Em Busca de Viúvas — Vado per vedove*, 1962), Federico Zardi (*Os Marcianos — I marziani*, 1960), Silvio Giovaninetti (*Lídia, ou o Infinito — Lidia, o l'infinito*, 1950; *Os Lobos — I lupi*, 1962), Aldo Nicolaj (*O Pêndulo, ou Ele e Ela — Il pendolo, ovvero Lui e Lei*, 1964), Salvatore Cappelli (*O Demônio Peter — Il diavolo Peter*, 1957), Peppino de Filippo (*Como Terminou Dom Ferdinando Ruoppolo — Come finì Don Ferdinando Ruoppolo*, 1969), Samy Fayad (*No Sétimo Repousou — Il settimo si riposò*, 1969), Mario Moretti (*O Processo de Giordano Bruno — Processo di Giordano Bruno*, 1970), Franco Venturi (*De Jesus a Cristo — Da Gesù a Cristo*, 1964), Franca Valeri (*Menos Histórias — Meno storie*, 1969), Antonio Nediani (*O Dia com a Noite — Il giorno con la notte*, 1962), Luigi Squarzina (*La romagnola*, 1959). Squarzina adaptou, em 1968, *Bouvard e Pécuchet*, a obra de Flaubert, em colaboração com Tullio Kezich, diretor da revista romana *Sipario*, de teatro e artes, que o mesmo fizera, em 1964, com o romance de Italo Svevo *A Consciência de Zeno (La coscienza di Zeno)*, e em 1975 viria a fazer com *O Falecido Matias Pascal (Il fu Mattia Pascal)*, o conhecido trabalho de ficção de Pirandello.

Autores de presença mais recente, algumas das suas obras e anos da encenação: Natalia Ginzburg (*A Secretária — La segretaria*, 1967; *O Anúncio — L'inserzione*, 1969; *A Porta Errada — La porta sbagliata*, 1973), Franco Brusati (*A Outra Face de Novembro — La pietà di novembre*, 1966; *Alpha Beta*, 1973), Giuliano Scabia (*Zip...*, 1965; *Improvisação — All'improvviso*, 1969), Pier Paolo Pasolini (*Orgia — Orgia*, enc. 1968), Ennio Flajano (*Conversação Continuamente Interrompida — Conversazione continuamente interrotta*, 1972), Mario Prosperi (*O Doutor Frantz Fanon Psiquiatra na Argélia — Il dottor Frantz Fanon psichiatra in Algeria*, 1974), Glauco Mauri (*Cadernos de Conversação — Quaderni di conversazione*, 1973), Angelo Dallagiacoma (*A Vida de William Shakespeare — Vita di William Shakespeare*, 1971), Alfredo Balducci (*A Nova Ilha — La nuova isola*, 1974), Giorgio Fontanelli (*Cabo Kennedy Chama Sferracavallo — Cape Kennedy chiama Sferracavallo*, 1974).

Intérprete e criador das suas próprias peças, Dario Fo (nasc. 1926) tem sido visto como um caso à parte, não só em relação ao teatro do seu país como de toda a Europa, avocando a tradição da *commedia dell'arte*, modernizada na forma e no espírito, com o emprego da farsa, da música e também de bonecos. É um teatro sempre político o de Dario Fo, mas numa posição tal que lhe valeu o desagrado dos dois campos em que se divide a sociedade italiana. Em companhia de sua esposa, a atriz Franca Rame, o grande comediante concebe os seus espetáculos após estudos realizados pelos membros do seu grupo La Comune nas áreas onde atua, principalmente nos parques industriais. Desse procedimento resultaram montagens que levaram a sua reputação muito além das fronteiras italianas: *Grande Pantomina com Bandeiras e Bonecos Pequenos e Médios (Grande pantomima com bandiere e pupazzi piccoli e medi,* 1969), *Todos Unidos! Todos Juntos! Mas, Desculpe, Aquele não É o Patrão? (Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?,* 1971), *Não Pago, não Pago (Non pago, non pago,* 1974).

No empenho de ressituar o teatro italiano no seu justo lugar entre os modernos núcleos europeus de *mise en scène,* têm tido papel relevante, como encenadores, Giorgio Strehler, Orazio Costa, Luchino Visconti (1906-1976), Ettore Giannini, Guido Salvini, Luigi Squarzina, Gianfranco de Bosio, Franco Zeffirelli, Franco Enriquez, Giorgio de Lullo, grande intérprete de Pirandello, Ruggero Jacobbi. Como diretor, teórico e professor, Jacobbi prestou bons serviços ao teatro brasileiro quando nele atuou e o vem divulgando na Itália, inclusive com a publicação de um excelente ensaio, *Teatro in Brasile* (publ. 1961). Ativo até os dias em curso no meio teatral italiano, encenava em 1970 *O Manto Rubro do Diabo (Il mantello rosso del diavolo),* de Mario Moretti; em 1973, de sua própria autoria, *Édipo sem Esfinge (Edipo senza sfinge).*

Fundado em 1946 por Paolo Grassi e Giorgio Strehler (nasc. 1921), o Piccolo Teatro della Città di Milano conserva no decorrer dos anos a sua posição de uma das principais organizações teatrais do mundo e nele Strehler logrou memoráveis realizações, particularmente através da dramaturgia brechtiana; em 1976, o Piccolo di Milano completava o seu 30º aniversário, com Strehler oferecendo, como espetáculo comemorativo, *Le balcon,* de Jean Genet. Aproximadamente um ano após a criação do teatro milanês, Orazio Costa estabelecia o Piccolo Teatro della Città di Roma, que encerraria as suas atividades em 1954, para ressurgir em 1965, sob a direção de Vito Pandolfi, com o nome de Teatro Stabile di Roma. Após outro colapso, reviveu em 1971, com Franco Enriquez à frente. Subsidiado pelos órgãos governamentais, no propósito de manterem elencos permanentes e centros estáveis de criação teatral, os *stabili* têm sido preocupação dos meios teatrais italianos desde há muito tempo e as suas crises, que jamais cessaram, são ponto de exame da opinião do país. Presentemente recebem essa denominação, além do teatro de Strehler e do de Roma, outros em Bolzano, Gênova, Turim, Trieste, Catania, Aquila.

No teatro experimental dos últimos anos, destacou-se em 1969 Luca Ronconi, com a sua adaptação de *Orlando Furioso,* o poema de Ariosto, preparada por Edoardo Sanguineti e transformada em espetáculo de participação de público. Meios do teatro medieval sobre carretas foram utilizados por Ronconi perante uma platéia limitada a trezentos espectadores, na igreja de San Niccolò, durante o festival de Spoleto, para essa experiência, no mesmo ano levada pelos seus realizadores ao festival de Belgrado, após excursão por algumas cidades italianas, e em 1970 a Paris. Foi na Capital francesa que Ronconi estreou em 1971 a sua próxima criação, *XX*, co-produzida por André Bourseiller. No ano seguinte, encenava, com os alunos da Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, nos estúdios da Cinecittà, nos arredores de Roma, *La centaura*, texto seiscentista de Giovanni Battista Andreini, e fazia chegar a Veneza e Paris *Orestea*, sua versão da *Orestíada*. Em 1980, Ronconi encenava *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

A temporada de 1972/73 registrou uma ascensão do teatro experimental, tendo estado em funcionamento mais de trinta grupos dessa categoria, sem mencionar aqueles já conhecidos em toda a Europa, como o De Berardis Peragallo, o Leo-Perla, de Nápoles, o Mario Ricci (*A Longa Viagem de Ulisses — Il lungo viaggio di Ulisse*, 1973), o Memè Perlini (*Pirandello Quem? — Pirandello chi?*, 1973), o Giancarlo Nanni, no qual se revelou o extraordinário talento da jovem atriz Manuela Kustermann, oriunda do grupo de Carmelo Bene. Este é considerado o precursor do teatro experimental italiano e dedica-se também ao cinema. Em 1969 Carmelo Bene apresentava *Dom Quixote (Don Chisciotte)*, em 1974, *SADE*. Neste aclive da vanguarda, um dos acontecimentos de maior ressonância foi o espetáculo *Os 120 Dias de Sodoma (Le 120 giornate di Sodoma)*, criação de Giuliano Vasilicò, em 1973, no pequeno teatro Beat'72, de Roma, sobre o texto do Marquês de Sade, realização em seguida apresentada em Nancy, Paris e Amsterdã.

Os intérpretes italianos do presente mantêm o nível artístico e o renome dos seus grandes antecessores do passado: Vittorio Gassman (de 1922), Anna Magnani, Valentina Cortese, Sarah Ferrati, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Valeria Moriconi, Anna Proclemer, Rossella Falk, Vittorio de Sica (1901-1974).

De longa data em busca de estabilização mediante subsídios regulares do governo, o teatro italiano sofreu na segunda metade da década de 70 as conseqüências da crise econômica por que atravessava o país. Em 1979, foram rigorosas as medidas oficiais de retração, no que diz respeito à assistência ao teatro, atingindo o corte de verbas o índice de 70%, em muitos casos.

ESPANHA: O LONGO CAMINHO DA RENOVAÇÃO

O fim do séc. XIX, na Espanha, viu ressurgirem tendências românticas nas obras de José Echegaray y Eizaguirre (1833-1916) e de alguns autores que nele se inspiraram. Figura controversa no quadro da literatura espanhola, Echegaray absorveu influências de Ibsen, mas ainda assim o que escreveu não reservou lugar nas grandes correntes européias do seu tempo. Fazendo do verso e da prosa os instrumentos do seu drama, no período de 1874 a 1908, proporcionou ao público de Madri, por certo dos menos exigentes na transição do século, mais de sessenta peças de sua autoria, das quais as melhores foram *O locura o santidad* (enc. 1977), *El gran Galeoto* (enc. 1881) e *El loco Dios* (enc. 1900). Antes que Echegaray, laureado com o Prêmio Nobel em 1904, viesse a predominar nos palcos espanhóis, não faltaram tentativas de um teatro realista, que encontrou em Enrique Gaspar (1842-1902) um precursor *(El estómago,* enc. 1874) e melhor se definiu com Joaquín Dicenta (1863-1917). Dicenta introduziria no novo drama os personagens e ambientes proletários *(Juan José,* enc. 1895). Leopoldo Cano (1844-1934), autor de *La pasionaria* (enc. 1883), e Eugenio Sellés (1844-1926), autor de *El nudo gordiano* (enc. 1878) e outras peças, filiaram-se a este Realismo que, apesar dos seus propósitos, não conseguiu disfarçar muitos dos ingredientes românticos. Com José Felíu y Codina (1847-1897) o regionalismo acrescentou-lhe outro componente *(La Dolores,* enc. 1892).

Em 1892, no teatro madrileno de la Comedia, estreava *Realidad,* primeira obra dramática de Benito Pérez Galdós (1840-1920), o grande romancista de *Episodios nacionales,* incomparável painel da vida espanhola no séc. XIX. Mais do que Echegaray e os realistas que o precederam, Galdós contribuiu para renovar a temática e elevar o nível artístico do teatro espanhol. Tanto quanto os seus romances, sete dos quais adaptou para o palco, as peças de Galdós *(Electra,* enc. 1901; *La loca en la casa,* enc. 1893, e outras) foram um retrato autêntico da sociedade e do tempo, até então não logrado pela dramaturgia. Em *El abuelo,* de 1904, criou, no Conde de Albrit, um dos mais impressionantes personagens do teatro em língua espanhola.

Na Catalunha, país de rica e antiga cultura própria, fatos de interesse aconteciam nas derradeiras décadas do século passado. Impregnado do espírito regional e formulado no idioma da terra, o drama catalão produziu então um grupo de autores inspirados no Realismo e no Naturalismo, apoiados por uma vida teatral intensa e original. A partir de 1864, esforços vinham sendo feitos para a criação de uma moderna literatura dramática em vernáculo, correspondendo aquela data à fundação do Teatre Catalá, organização que se instalou sucessivamente em casas de espetáculos de Barcelona, como o Novetats e o Teatre Principal. À frente estava Frederic Soler i Hubert (1838-1895), autor de mais de uma centena de peças, entre as quais *O Sino do Torreão (La esquella de la torratxa,* enc. 1864). Felíu y Codina, já visto no drama em língua castelhana, foi seu biógrafo e contribuiu para o repertório do Teatre Catalá.

No degrau seguinte desse ressurgimento do teatro catalão, o autor de maior vulto foi Angel Guimerá (1845-1924), também poeta, de cuja dramaturgia, desenvolvida em torno da vida dos camponeses e pescadores do país, pelo menos *Terra Baixa (Terra baixa,* enc. 1896) ainda se mantém viva nos palcos contemporâneos. Ibsen e os outros grandes escandinavos, assim como Hauptmann, influenciaram fortemente Guimerá e seus companheiros, sensíveis ao que havia de recente no teatro europeu, ao terminar o século, nisto demonstrando maior receptividade que os seus confrades de língua castelhana. O Teatre Intím, novo núcleo do drama catalão, elegeu como modelo o Théâtre Libre parisiense e no plano da *mise en scène* foi o seu animador Adria Gual (1872-1943), também dramaturgo *(Mistério de Dor — Misteri de dolor,* enc. 1904). O drama catalão teve continuidade na obra de Ignasi Iglesias (1871-1928), autor de *Os Velhos (Els vells,* enc. 1905), e atingiu o seu mais alto nível de experimentalismo em Santiago Rusiñol (1861-1931) e nas suas obras poéticas: *O Místico (El mistic), O Pátio Azul (El pati blau),* ambas encenadas em 1903.

Das três últimas décadas do século às proximidades da Primeira Guerra Mundial, dominou o teatro comercial da Espanha o chamado *género chico,* que incorporava elementos do sainete tradicional e da *zarzuela,* esta, por sua vez, espetáculo musical tipicamente espanhol, de origem possível em começos do séc. XVII e que ascendeu à popularidade em meados do séc. XIX. No *género chico* o autor mais importante — e de crescente valorização perante a crítica dos nossos dias — foi Carlos Arniches (1866-1943), hábil criador de quadros de costumes, em obras tais como *El santo de la Isidra* (enc. 1898).

Com a decadência do *género chico,* Arniches dedicou-se a outras modalidades e a melhor parte da sua obra neste período pode receber a denominação de "tragicomédias grotescas", admitindo elementos da comédia e do melodrama, numa forma que lembra o teatro italiano do *grottesco,* no estilo de Luigi Chiarelli. Aí se ajustam *La señorita de Trévelez* (enc. 1916), *Es mi hombre* (enc. 1921), *El señor Badanas* (enc. 1930).

Se o *género chico* teve os seus dias contados como forma teatral de consumo popular — na passagem do século havia em Madri pelo menos onze salas a ele dedicadas — nas mãos de Serafín (1871-1938) e Joaquín

(1873-1944) Álvarez Quintero ele se modificou, mediante uma depuração do humor e a aquisição de tonalidades românticas. Explorando uma Andaluzia sem problemas, sua grande fonte temática, os irmãos Quintero levaram a público, de 1888, ano da estréia de *Esgrima y amor,* até 1938, mais de duzentas peças, dos mais diferentes gêneros, do sainete à zarzuela, com passagens pela comédia tradicional. O sucesso público que cercou a sua carreira explica-se pelos títulos das obras que produziram: *Las flores* (enc. 1901), *El genio alegre* (enc. 1906), *Malvaloca* (enc. 1912).

Entre os atores espanhóis do primeiro quartel do século, tiveram lugar de honra María Guerrero e Fernando Díaz de Mendoza. A grande atriz, nascida em 1868 e morta em 1928, estreou em 1885 no Teatro de la Comedia, de Madri, e em 1896 casava-se com Díaz de Mendoza (1862-1930). Juntos constituíram a companhia Mendoza-Guerrero, que obteve fama internacional nas suas apresentações no Exterior. O Teatro de la Princesa, da Capital espanhola, onde atuaram até 1924, ganhou o nome de María Guerrero.

Com a geração de 1898, abriu-se para o teatro espanhol a porta principal do séc. XX. Associada cronológica e emocionalmente ao desastre nacional da guerra hispano-americana, esta geração, nada unificada nas idéias dos seus componentes, abrigou Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Ramón del Valle-Inclán, Antonio e Manuel Machado e outros autores que, na criação literária e pelo pensamento, levaram à Espanha um sopro de renovação. Quanto ao drama, foi Jacinto Benavente y Martínez (1866-1954) a primeira voz que se fez ouvir entre os seus coetâneos. E que ressoaria por trinta anos, em diferentes graus de significação. No conjunto das 172 peças que escreveu, a crítica estabelece duas fases distintas, a primeira correspondendo a uma atuação positiva, a segunda já de exaustão. Em linhas gerais, de Benavente pode dizer-se que introduziu na Espanha os padrões do teatro francês subseqüente à renovação de André Antoine, adotando um misto de psicologismo e de técnicas de *boulevard,* a serviço do registro dos vícios e virtudes das classes mais altas. Mas foi também causa do rompimento da tradição melodramática e declamatória que ainda prevalecia entre os autores espanhóis. Na última fase, Benavente, ainda que mantendo o seu padrão literário — receberia o Prêmio Nobel em 1929 — perdeu o contato com as forças vivas do teatro europeu e a sua grande influência, não só na Espanha como na América de língua espanhola, teve efeitos negativos. Além de dramaturgo, crítico e periodista literário, Benavente comprometeu-se com o *métier* teatral em outros dos seus aspectos, inclusive como diretor de casas de espetáculos. Da sua vasta obra destacam-se *Rosas de otoño* (enc. 1905), *Señora ama* (enc. 1908), *La malquerida* (enc. 1913). Mas a sua criação de maior importância será *Los intereses creados,* cuja estréia ocorreu em 1907, no Teatro Lara, de Madri. Nela Benavente utilizou habilmente personagens inspirados na *commedia dell'arte* para fixar arquétipos sociais. É expressivo que seja uma das poucas de sua autoria a manterem-se em repertório.

Miguel de Unamuno (1864-1936), o pensador de *Del sentimiento trágico de la vida* (publ. 1913), apesar da fria acolhida que lhe dispensaram os meios teatrais do seu tempo, experimentou mais de uma vez o drama e a sua contribuição maior foi um retorno à concepção do teatro como lugar de poesia. Das onze peças que escreveu — *La esfinge* e *La venda,* escritas entre 1898 e 1899, foram as primeiras entre as de envergadura — a sua versão pessoal da história de *Fedra* (esc. 1910, enc. 1918) significou uma tentativa de modernização do tema clássico, no ambiente, nas causas e nas conseqüências da tragédia. Outras obras: *Sombras de sueño, El otro* (escs. 1926), *El hermano Juan o el mundo es teatro* (esc. 1929). Em 1933 a grande atriz Margarita Xirgu protagonizou a *Medéia* de Sêneca, em versão de sua autoria. Atento ao que o teatro europeu oferecia de novo, conhecedor de Luigi Pirandello, Meyerhold, Gaston Baty, outro contemporâneo de Unamuno, Azorín, pseudônimo literário de José Martínez Ruiz (1874-1967), militou em favor da modernização do teatro do seu país, defendendo novas posições que superassem o Realismo. Espírito versátil, suas obras dramáticas *(Brandy, mucho brandy,* enc. 1927; *Angelita,* enc. 1930; *Farsa docente,* de 1942, entre outras), não obstante o consciente experimentalismo dentro do qual foram estruturadas, não atingiram a altitude dos pronunciamentos críticos do autor, nem o nível dos seus trabalhos puramente literários.

Foi com Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) que a geração de 1898 encontrou o seu dramaturgo maior e transmitiu ao teatro contemporâneo uma obra em crescente exame e aceitação. O centenário do nascimento do grande escritor foi ocasião para que os palcos espanhóis o acolhessem. Mas a descoberta começou no Exterior: em 1963, em Paris, Jean-Louis Barrault já havia encenado *Divinas palabras,* e Jean Vilar, *Luces de bohemia.* Com extraordinária força e originalidade, Valle-Inclán voltou o seu interesse para o mundo mítico da Espanha, mais exatamente da sua Galiza natal *(Cara de plata, Águila de blasón, Romance de lobos,* escritas entre 1907 e 1922), para a farsa de fantasia com elementos da *commedia dell'arte (La marquesa Rosalinda,* publ. 1913) e criou o *esperpento* ("espantalho"), nome que deu a uma série de peças que a crítica atual associa, com o acréscimo das peculiaridades pessoais do autor, à tendência para o grotesco que contaminou o teatro europeu a partir de Jarry. *Esperpentos* são, entre outras, *Los cuernos de don Friolera* (esc. 1921) e *La hija del capitán,* onde a vida espanhola, desde a literária à política, se refletiu em "espelhos côncavos", como de todas elas disse o próprio criador. A última foi publicada em 1927 e teve a sua edição apreendida pelas autoridades, sob a alegação de "prostituir o gosto, debilitando os costumes". Em *Luces de bohemia* (esc. 1920), outro *esperpento,* há rigorosas críticas à Espanha do seu tempo. Entre as obras de Valle-Inclán cabe lugar de exceção a *Divinas palabras,* uma das tragédias mais poderosas do teatro moderno, publicada em 1920 e encenada em 1933 pela companhia de Margarita Xirgu.

Elementos expressionistas — sucessão de "momentos", nomes genéricos para os personagens — são patentes em grande parte das obras de Jacinto Grau (1877-1958), que se dedicou ao drama de 1905 aos últimos anos da sua vida, lançando mão de uma extensa gama de temas e técnicas. Já avançada a carreira do escritor, veio ela a despertar o interesse internacional: na primeira metade da década de 20, Charles Dullin encenava em Paris *El señor de Pigmalión.* Isto aconteceu em 1923. Dois anos depois, Karel Capek, o autor de *R U R,* o mesmo fazia em Praga. Na Espanha só em 1928 seria apresentada pela primeira vez. Outras obras de Jacinto Grau: *El conde Alarcos* (esc. 1907), *El burlador que no se burla* (sobre o tema de don Juan, esc. 1930), *Las gafas de don Telesforo* (esc. 1949).

Nova tentativa de reformulação do drama espanhol, também de ressonância limitada, como as de Valle-Inclán e Grau, partiu de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), de obra numerosa, em que se combinaram diferentes traços das correntes modernas. *Los medios seres,* de sua autoria, causou polêmica em Madri, ao estrear em 1929. No meio onde atuaram esses dramaturgos e outros que permaneceram com as suas obras apenas impressas ou raramente encenadas, o teatro profissional acolhia o *astracán* cultivado por Pedro Muñoz Seca (1881-1936), gênero cômico de extrema facilidade verbal e técnica *(La venganza de don Mendo,* enc. 1918), que por muito tempo atraiu o público de Madri. Seu autor foi morto durante a Guerra Civil. Uma corrente poética se havia firmado e popularizado com Eduardo Marquina (1879-1946), de intensa presença nos palcos do seu tempo, autor de dramas históricos e de dramas rurais em versos *(En Flandes se ha puesto el sol,* enc. 1909; *Teresa de Jesus,* enc. 1932; do segundo tipo: *Fruto bendito,* enc. 1927). Seguiram o mesmo caminho Francisco Villaespesa, Enrique López Alarcón, Fernando López Martín e outros. Gregório Martínez Sierra (1881-1947), criador de um mundo dramático sem conflitos, consagrou-se com *Canción de cuna* (enc. 1911), seria o libretista de Manuel de Falla em *El amor brujo* (enc. 1915) e autor do "milagre" *Navidad* (enc. 1916), que outro bom compositor, Joaquín Turina, musicou. À frente do Teatro Eslava, de Madri, entre 1912 e 1925, foi o introdutor de vários autores estrangeiros, inclusive Ibsen e Shaw, e também o apresentador de Marquina, Arniches e de outros espanhóis. Além desse ativo desempenho como diretor, Martínez Sierra traduziu obras de

Ibsen, Maeterlinck, Courteline, Tristan Bernard.

Poeta dos mais brilhantes da literatura espanhola neste século, Antonio Machado (1875-1939), com a colaboração do seu irmão Manuel, deixou sete trabalhos, a maioria em versos, mas a sua obra dramática é inferior à lírica. A colaboração estendeu-se de 1926 a 1932 e teve o seu ponto mais alto, em êxito de público, na peça *La Lola se va a los puertos,* encenada em 1929. Antonio Machado foi, durante a Guerra Civil, um dos coordenadores das atividades teatrais dos republicanos, como presidente do Consejo Central de Teatros, criado em 1937. Manuel Machado, poeta como o irmão, faleceu em 1947, tendo nascido em 1874.

Com Federico García Lorca (1898-1936) o teatro espanhol experimentaria duplamente a tragédia da guerra: assassinado por um dos partidos em luta, o dos nacionalistas, a sua obra ficaria fora dos palcos do país até a década de 60. Condenava-se ao exílio uma dramaturgia das mais importantes no teatro moderno e para a qual logo se mantiveram atentos os melhores críticos. Terminada a Segunda Guerra Mundial, tornou-se ela fonte clássica do repertório internacional. Isto acontecia graças à profunda captação da essência do drama, peculiar a García Lorca, patente em sua obra-prima, *La casa de Bernarda Alba,* escrita no mesmo ano da sua execução. A esta poderosa tragédia da liberdade tolhida pelo autoritarismo, que transcende a ação de Bernarda sobre as suas filhas para refletir um conflito mais profundo da realidade espanhola, precedeu *Bodas de sangre* (enc. 1933) e *Yerma* (enc. 1934), que com ela compartilha a posição de obras da maturidade do poeta, já anunciada em *Mariana Pineda,* estreada em 1927. Também às farsas *(La zapatera prodigiosa,* enc. 1930) e às obras menores que escreveu *(Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* enc. 1933, entre outras) Lorca transmitiu a sua poesia, expressa não só no veículo literário, mas também na ação cênica, pois, diferentemente de muitos dos autores espanhóis que o antecederam ou que a ele se seguiram, teve o poeta intensa experiência de palco. Assistiu à apresentação, com êxito cada vez maior, daquilo que escrevia, e é bem conhecida a sua atuação junto ao grupo universitário La Barraca, que dirigiu a partir de 1931, juntamente com Eduardo Ugarte. *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* foi concluída em 1935 e nesse mesmo ano apresentada em Barcelona. À estréia de muitas das peças de Lorca associou-se Margarita Xirgu, intérprete também de Guimerá, Galdós, Marquina e Casona. Já exilada na Argentina desde 1936, foi a protagonista de *La casa de Bernarda Alba,* em sua primeira encenação, em 1945. Margarita Xirgu nasceu em 1888.

O conflito que dilacerou o país de 1936 a 1939 produziu um teatro de guerra em que se envolveram, do lado dos republicanos, entre dezenas de outros autores de importância menor, Rafael Alberti e Max Aub. Houve também, em escala mais reduzida, um teatro nacionalista, donde emergiu Torrente Ballester *(El viaje del joven. Tobías,* publ. 1938; *El retorno de Ulises,* publ. 1946) como nome significativo; Ballester cultiva com igual mérito outros gêneros literários. Produziu a guerra a dispersão da nata da intelectualidade espanhola. No exílio, Alejandro Casona (1903-1965), pseudônimo de Alejandro Rodríguez Álvarez, escreveu a parte mais substancial da sua obra, tendo já confirmado as suas qualidades de dramaturgo com a estréia de *La sirena varada,* no Teatro Español, de Madri, em 1934. Na América do Sul estreou, entre outras peças, *Los árboles mueren de pie* (1949), *Corona de amor y muerte* (1955), *Tres diamantes y una mujer,* esta de 1961. Em 1962, Casona deixou a Argentina, onde residia desde o desfecho da guerra, e retornou à Espanha para lá apresentar, dois anos depois, a sua última obra, *El caballero de las espuelas de oro.* Casona foi, por muitos anos, dentre os dramaturgos vivos, a única voz espanhola com alcance mundial. Outras peças: *Proibido suicidarse en primavera* (1937), *La dama del alba* (1944). *Entremés del mancebo que casó con mujer brava,* breve e saborosa farsa, foi escrita para ser representada pelo Teatro Ambulante, cuja direção o autor assumiu em 1931. São das encenações as datas oferecidas.

Menos conhecido do que Casona, Max Aub, nascido em 1903, prosseguiu, no seu desterro no México, uma obra de intenso testemunho do seu tempo. Os temas de *Morir por cerrar los ojos* (esc. 1944, publ. 1967), painel sobre a França prestes a cair sob a dominação nazista, e *Retrato de un general* (publ. 1969), sobre a guerra do Vietnã, podem dar notícia desse dramaturgo que a crítica atual situa em primeiro plano. O poeta Rafael Alberti, de 1902, também refugiado na Argentina, em pelo menos uma das suas peças, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (esc. 1956), elevou o drama à altura da sua poesia. À parte política da sua obra, a que pertence este intenso quadro do conflito espanhol, e também *Fermín Galán* (enc. 1931) e *De un momento a otro* (esc. 1939), acrescentam-se, entre outras obras, os dramas poéticos: *El adefesio* (esc. 1944), *El trébol florido* (esc. 1940), *La Gallarda* (esc. 1945).

Da geração que despontou na primeira metade do século e testemunhou, na maturidade, a guerra interna, cumpre ainda acrescentar dois nomes: Jardiel Poncela e Pedro Salinas. Poncela (1901-1952) buscou novos caminhos para o teatro cômico *(Cuatro corazones con freno y marcha atrás,* enc. 1936; *Los tigres escondidos en la alcoba,* enc. 1949, duas dentre as suas numerosas comédias), e neste sentido pode ser considerado precursor da reforma de um gênero que, com Miguel Mihura, viria a ser um dos aspectos mais positivos do teatro contemporâneo da Espanha. A Pedro Salinas (1891-1951), poeta lírico como Alberti, caberia escrever uma das melhores peças sobre a guerra, *Los santos* (publ.1954).

Desde o término do conflito, o teatro comercial foi suprido por grande número de autores, entre os quais José María Pemán, bem sucedido na comédia (*Metternich,* enc. 1942); Joaquín Calvo Sotelo, também comediógrafo de grande habilidade: *La muralla* (enc. 1954) teve mais de 600 representações consecutivas em Madri; José Ignacio Luca de Tena (*Don José, Pepe y Pepito,* Premio Nacional de Teatro, 1952), José López Rubio (*Las manos son inocentes,* enc. 1958), e ainda Claudio de la Torre, Víctor Ruiz de Iriarte.

A pouca receptividade do teatro regular espanhol a obras e procedimentos experimentais, crescente no período do pós-guerra, retardou em vinte anos a apresentação de *Tres sombreros de copa,* comédia de Miguel Mihura, autor a quem estava reservada, juntamente com Buero Vallejo e Alfonso Sastre, a missão de reconduzir a Espanha às vias principais do teatro moderno. Escrito em 1932, o trabalho de Mihura, que nasceu em 1905, somente iria ao palco em 1952, em montagem do diretor Gustavo Pérez Puig. Confronto de dois mundos diferentes, o convencional, de uma cidade pequena, e o da liberdade, representado por um grupo de atores de variedades, a ação de *Tres sombreros de copa* tem como resultado a vitória das convenções sociais. Na linguagem e nas situações desta obra, a crítica identificou componentes semelhantes aos do Teatro do Absurdo, tal o rompimento da técnica convencional da comédia espanhola. Quando foi representada em Paris, na temporada de 1958/59, recebeu de Ionesco comentários elogiosos. Nas peças depois estreadas (*A media luz los tres,* 1953; *El caso del señor vestido de violeta,* 1954; *La bella Dorotea,* 1963, entre outras), Mihura teve confirmada a sua posição de relevo, mas é fora de dúvida — isto conclui a crítica espanhola — que não voltou a repetir o padrão da sua obra mais antiga.

A atualização do drama espanhol encontrou, em 1949, outra data de igual relevância. Naquele ano estreava no Teatro Español, de Madri, *Historia de una escalera,* de Antonio Buero Vallejo, nascido em 1916, hoje considerado o maior dramaturgo contemporâneo da Espanha, e tinha início uma dramaturgia que logo se caracterizou pelo Realismo crítico e pela investigação profunda da realidade, sem conotações ideológicas. História simples de personagens humildes, ilhados pela frustração dos seus anseios na sociedade, a peça de estréia de Vallejo se fez seguir de outras de crescente importância. O sentido trágico do novo autor voltou-se para a vida em um asilo de cegos, na sua criação de 1950, *En la ardiente oscuridad,* naquele ano estreada. Das obras calcadas em assuntos históricos, caminho eventualmente escolhido por Vallejo para a interpretação dos problemas atuais, *Las meninas* (enc. 1960) recompôs o mundo de Velásquez, mediante um entrecho que apresenta o grande artista numa posição de rebeldia. *El concierto de San Ovidio,* lançada em 1962 no Teatro Goya, sobre tema francês do séc. XVIII, foi um retorno de Vallejo ao mundo dos cegos, para, desta vez, usando o pungente episódio de uma orquestra de mendigos, desvendar o mecanismo da exploração humana. Outras obras: *Casi un cuento de hadas* (enc. 1953), *Hoy es fiesta* (enc. 1956), *El tragaluz* (enc. 1967).

Nascido em 1926, Alfonso Sastre começou a afirmar-se no movimento denominado Arte Nuevo, da década de 40. Foi, em seguida, um dos fundadores do Teatro de Agitación-Social, cujo manifesto incluía, nos seus pontos programáticos, a criação de um teatro nacional voltado para os problemas da sociedade. Além de escritores espanhóis, propunha-se o TAS tornar conhecidas obras até então sem acesso aos palcos locais, como as de Gabriel Marcel, Salacrou, O'Neill, Arthur Miller. Em 1953, tendo alguns dos seus textos anteriores já encenados, Sastre estreou *Escuadra para la muerte,* que ele próprio qualificou como uma reação pessoal à iminência de uma nova guerra mundial. A peça foi a público através do Teatro Popular Universitário, sob a direção de Gustavo Pérez Puig, no Teatro María Guerrero. *Prólogo patético,* escrita em 1953, desenvolveria o tema da culpa e da responsabilidade perante os acontecimentos políticos. Dos primeiros anos da década de 60 foram *La cornada* (enc. 1960) e *En la red* (enc. 1961), ainda assim inspiradas. Também de Sastre: *Asalto nocturno* (enc. 1959), *El pan de todos* (enc. 1957), *La sangre de Dios* (enc. 1955), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (esc. 1955), *Oficio de tinieblas* (enc. 1967).

A despeito do quadro político da Espanha desde o término da Guerra Civil até a morte do ditador Francisco Franco, ocorrida em 1975, nada propício ao desenvolvimento do teatro, uma nova geração de dramaturgos amadureceu depois de Vallejo e Sastre e a vida teatral demonstrou vitalidade nos anos de encerramento do sombrio período. Mantiveram este teatro mais recente, "que não (foi) somente um 'teatro do silêncio', mas também um 'teatro invisível'", tal como o qualificou Francisco Ruiz Ramón *(Historia del teatro español,* 1971), grupos à margem do palco comercial, em torno dos quais se afirmou um punhado de autores voltados para os problemas da sociedade espanhola. Iniciado na vida teatral em experiências estudantis, na Facultad de Filosofía y Letras de Madri, Alfonso Paso, nascido em 1926, teve, após esse começo promissor, acesso aos palcos comerciais, a cujo serviço colocou a sua obra *(Una bomba llamada Abelardo,* enc. 1953; *Los peces gordos,* enc. 1965, entre outras), que por tal meio se popularizou. No subsolo do teatro não-oficial, a tendência predominante pode ser definida como um Realismo com elementos de Neo-Expressionismo crítico — assim a qualificam os comentaristas espanhóis. Carlos Muñiz, nascido em 1927 e um dos mais importantes contribuintes para esse teatro, teve uma das suas peças, *El tintero,* levada ao Théâtre des Nations, em Paris, em 1962. Lauro Olmo, de 1923, de nítida filiação realista, ofereceu, em 1962, com a apresentação de *La camisa,* um documento sobre o problema nacional da emigração. Andaluz como Lorca, José Martín Recuerda, de 1925, é um dos autores mais talentosos da sua geração. *Las salvajes de Puente San Gil,* de sua autoria, estreada no Teatro Eslava em 1963, é uma demonstração, brilhantemente elaborada, daquilo que a crítica denominou o "farisaísmo desvitalizador" das camadas dominantes.

Outras tendências se revelaram dentro deste teatro novo da Espanha, inclusive as de inspiração católica, entre cujos autores Juan Germán Schroeder, de 1918, é o mais conhecido. Sua peça *La ciudad sumergida,* poema sobre a amizade e o sacrifício, teve estréia mundial em 1952, no Staatstheater, de Kassel, na Alemanha. Na Catalunha, grupos experimentais desenvolvem intensa atividade. Manuel de Pedrolo, de 1918, autor catalão *(Cruma,* enc. 1957; *Homes i no,* enc. 1958), foi apontado por Martin Esslin, em sua obra *O Teatro do Absurdo,* como um dos nomes representativos desta corrente. Uma geração mais recente, preocupada ao mesmo tempo com a atualização das formas clássicas espanholas e com as experiências de vanguarda do teatro no Ocidente, tem posto em evidência, em toda a Espanha, autores e encenadores novos: Martínez Ballesteros, López Mozo, Alberto Miralles, López Aranda, Luis Matilla, Romero Esteo, Francisco Nieva e outros. Fizeram o registro dessa ampliação no horizonte teatral as revistas especializadas *Primer acto* e *Yorick.*

Talentosa atriz de Barcelona, Nuria Espert tem levado aos palcos da Europa e da América os sinais menos convencionais do teatro espanhol do presente. Eixo do seu grupo, Nuria Espert, de 1939, começou a sua carreira em 1950, mas só em 1959 deveria constituir a sua companhia. Liberadas pelo governo espanhol as peças de Brecht e Sartre, incluía-as no seu repertório. Em 1969, o diretor argentino Víctor García passou a dar a sua colaboração ao conjunto, daí resultando as montagens de *Les bonnes,* de Genet, e de *Yerma,* de Lorca, dois fatores do sucesso internacional de Nuria Espert e seus atores. Comprovação da vitalidade do teatro catalão foi proporcionada também, ainda na fase crítica da vida teatral na Espanha, por Els Joglars, grupo de pantomima dirigido por Albert Boadella, recebido com entusiasmo em 1973 no festival de Spoleto, na Itália, onde apresentou *El joc* e *Mary d'Ous,* crítica social e política; em seguida La Claca, que em suas apresentações na Europa obteve sucesso em Londres, em 1978, com a pantomima antifascista *Mori la merma,* para cuja decoração contribuíra o pintor Joan Miró. Esse teatro espanhol, que floresceu em clima inóspito e irrompeu com extraordinária força e sabor de juventude, ofereceu outra demonstração perante um público internacional, quando naquele mesmo ano o Teatro Tabano apresentou, no festival de Nancy, na França, os seus espetáculos extraídos do folclore ibérico, depois vistos e aplaudidos em outros países.

Alguns dramaturgos das últimas gerações foram considerados virtualmente perdidos para o teatro do seu país, como José García Lora, que elegeu a Inglaterra e a língua inglesa para a realização da sua obra (*Whirland,* enc. 1956). Em 1958, estreava, presente o autor, no Pequeño Teatro Dido, de Madri, *Los hombres del triciclo,* de Fernando Arrabal. A reação do público foi adversa, e a da crítica profissional não mais favorável. Isto confirmou o exílio de Arrabal do teatro da Espanha e a sua permanência no teatro francês, até o desmoronamento do regime franquista. A restauração da democracia na Espanha, assim que assumiu a chefia do Estado espanhol o Rei Juan Carlos, em 1975, abriu novos horizontes de liberdade para a arte dramática no país. Atores, autores e dramaturgos, nacionais ou estrangeiros, antes de presença e atuação proibidas, retornaram à pátria. Símbolo dessa modificação foi a ascensão de Nuria Espert, autêntica representante de uma geração reprimida e inconformada, à liderança do Teatro Nacional, em Madri, no ano de 1980.

PORTUGAL E O SÉCULO XX

Os anos que precederam o drama realista em Portugal, no final do século, foram também de revivescência do drama histórico. Em muitos casos, essa dramaturgia, de nítida motivação romântica, teve a realizá-la autores que, por outro lado, se comprometiam com o Realismo. Dentre os que seguiram esse caminho, o de maior interesse foi D. João da Câmara (1852-1908), de quem se pode tomar como exemplo, no primeiro caso, *O Beijo do Infante,* escrito especialmente para Ermete Novelli, que o interpretou, em italiano, em 1898, na Capital portuguesa, e ainda a peça anterior, *Alcácer Quibir* (enc. 1891). Já integrada no Realismo esteve a melhor obra de D. João da Câmara, *Os Velhos* (enc. 1903), primeira manifestação significativa da nova escola em Portugal. Sua ação decorre entre camponeses do Além-Tejo, cujas terras foram cortadas por uma estrada de ferro que se construía. D. João da Câmara, a cujo teatro serviu a famosa atriz Adelina Abranches (1866-1945), foi um espírito sempre aberto aos novos horizontes do drama na Europa: sua peça

Pântano (enc. 1894) já seria tributária do Simbolismo.

Este o estado do drama português no fim do século — dominado por autores como Marcelino Mesquita (*Pérola,* enc. 1885), Gervásio Lobato (*Sua Excelência,* enc. 1884) e Eduardo Schwalbach (*A Senhora Ministra,* enc. 1898) — em cujas proximidades floresciam também a opereta e a revista. Da colaboração do próprio D. João da Câmara com Gervásio Lobato e o compositor Ciríaco Cardoso resultaram várias peças musicais, como *O Burro do Senhor Alcaide* (enc. 1892). O teatro musicado assumiu a feição especial das "revistas do ano", desfile crítico de acontecimentos recentes, que sobreviveu como forma de plena aceitação popular até os nossos dias, desviada finalmente para a licenciosidade, por força da interdição dos assuntos políticos e sociais. Entre os autores de revistas incluiu-se Sousa Bastos (1844-1911), que publicou trabalhos valiosos para a história do teatro português (*Carteira do Artista,* publ. 1898, e outros). Desponta na passagem do século o caso especial de Júlio Dantas (1876-1962), cuja *A Ceia dos Cardeais* (enc. 1902 no Teatro Dona Amélia, com o ator João Rosa) fez extensa carreira em Portugal, no Brasil e em outros países. Fundindo influências tão heterogêneas como as de Ibsen e Rostand, para explorar o filão histórico, Júlio Dantas desfrutou do agrado de muitos até nas imediações da década de 50, quando se encenou o seu *Frei Antônio das Chagas* (1947). Foi, conforme dele disse Luiz Francisco Rebello, citado por Luciana Stegagno Picchio, "o rosto imóvel e petrificado (...) da cultura acadêmica" portuguesa.

Seria em 1904, um ano após a apresentação de André Antoine no Teatro Dona Amélia, que o Naturalismo se implantava formalmente em Portugal. Fundou-se naquela data o Teatro Livre, intitulado conforme o seu modelo parisiense, e já em 1905 outro núcleo de idêntica orientação, o Teatro Moderno, deveria aparecer, incluindo entre os seus componentes Luciano de Castro (1873-1916), ator de mérito, e o encenador Araújo Pereira (1871-1945). A influência desse movimento foi extensa e nele se iniciaram autores como Ramada Curto (*O Estigma,* enc. 1905), Bento Mântua (*Novo altar,*enc.1905), Mário Gollen (*Os Degenerados,*de 1905). No lado do teatro profissional já se faziam sentir os reflexos das obras francesas oriundas do Naturalismo, sobretudo das de Brieux, Lavedan e François de Curel. Sob a sua inspiração se colocaram Augusto de Lacerda (*A Lei do Divórcio,*enc. 1910), Coelho de Carvalho (*Um Casamento de Conveniência,*enc. 1903), Vasco Mendonça Alves (*Filhos,* enc. 1910), Augusto de Castro (*Caminho Perdido,* enc. 1906) e outros. Dos dramaturgos lançados pelo Teatro Livre, Manuel Laranjeira (1877-1912), autor de *...Amanhã* (publ. 1902), com a sua preocupação pelos problemas do mundo moderno, foi uma grande esperança cedo frustrada pela morte. Ramada Curto cresceria de importância em período posterior.

Muito cedo também penetraram em Portugal as idéias simbolistas nos moldes de Maeterlinck, como reação ao Realismo e ao Naturalismo. Já evidentes nas obras finais de D. João da Câmara, afetaram também Raul Brandão (*A Noite de Natal,* enc. 1899; *O Maior Castigo,* enc. 1902) outro autor cujo peso aumentou nos anos que se seguiram. Eugênio de Castro (1869-1944), poeta do Simbolismo português, nas tentativas que fez em literatura dramática, será mais lembrado pelo poema *Belkiss* (publ. 1894), graças ao tratamento musical que em 1924 lhe haveria de dar o compositor Rui Coelho. Outras obras de Eugênio de Castro, como *O Anel de Polícrates* (publ. 1896), denunciaram um Neoclassicismo extemporâneo. De subordinação ainda mais profunda ao Simbolismo, conquanto sem terem sido até o momento devidamente aproveitados pelos próprios portugueses, foram os poemas dramáticos de Antônio Patrício (1878-1930). Dominando o verso de maneira brilhante, Patrício deixou obras daquela categoria, entre as quais *Pedro o Cru* (publ. 1918), *Dinis e Isabel,* de 1919, e finalmente, *D. João e a Máscara* (publ. 1924), sobre o tema de don Juan. Fora do Simbolismo não há também como classificar o ato único *O Marinheiro,* que Fernando Pessoa (1888-1935), o grande poeta moderno português, publicou em 1915 no primeiro número da revista *Orpheu.* Foi este o único texto dramático completo que Fernando Pessoa deixou. Em fragmentos ficou um *Fausto* que pretendia escrever e, delineados, alguns dramas em prosa.

As crises decorrentes da proclamação da República, em 1910, a Primeira Guerra Mundial, e a implantação, em 1926, do regime político que se prolongou até 1974, acrescida da concorrência de meios como o cinema, afetaram em profundidade o desenvolvimento do teatro lusitano, como observou Luiz Francisco Rebello, em sua *História do Teatro Português* (pub. 1968). Seriam estas algumas das razões para o predomínio do drama histórico e regional, da comédia e do drama de costumes, desde a primeira fase citada até 1945, em detrimento das modalidades mais atualizadas, que nesse ano cobraram alento, permanecendo o Naturalismo como o principal modelo dramático, na fase ali delimitada. Ramada Curto, Vitoriano Braga, Carlos Selvagem e Alfredo Cortês foram os dramaturgos mais importantes nas décadas de entreguerras. Autor de aproximadamente trinta obras, Amílcar Ramada Curto (1886-1961), que tivera a sua estréia no espetáculo inaugural do Teatro Moderno, em 1905, com *O Estigma,* pretendeu oferecer uma imagem "fotográfica" da sociedade, em peças tais como *A Noite do Cassino* (enc. 1926), *O Perfume do Pecado* (publ. 1936), *Fogo de Vistas,* de 1956. A investigação psicológica presidiu ao teatro de Vitoriano Braga (1888-1940), que foi encenado pela primeira vez, sob escândalo, em 1916, com *Octávio,* e teve em *A Casaca Encarnada* (enc. 1922) o seu grande êxito. Carlos Selvagem, de 1890, produziu em cena em 1917 *Entre Giestas,* drama do campo, seguido de outras peças de menor relevância, até que em 1944 seria apresentada, no palco do Teatro Nacional, *Dulcinéia, ou a Última Aventura de D. Quixote,* brilhante farsa em que se tem visto um dos textos portugueses mais valiosos dos primeiros cinqüenta anos deste século. Do começo da década de 50, seria *Farsa do Amor* (enc.1951), para a qual teve a colaboração de Henrique Galvão, de 1895, conhecido também pela sua participação espetacular na política portuguesa. A obra de Alfredo Cortês (1880-1946) pode ser qualificada como um dos dados mais importantes entre as duas Grandes Guerras. Estreando em 1921, com a encenação de *Zilda,* estudo dos costumes da alta burguesia, logo em 1923 apresentaria *O Lodo,* em montagem que pessoalmente patrocinou, dada a recusa dos teatros comerciais. Em ambas, a crítica social é aberta e violenta. De influência expressionista foi *Gladiadores* (enc. 1934), a obra de técnica mais revolucionária desse dramaturgo de grande habilidade e sabedoria artesanal. Somente em 1946, já falecido Cortês, pôde ser representada *Bâton,* escrita em 1939, onde o autor retornou à análise da sociedade portuguesa.

A obra de Raul Brandão (1867-1930) vem sendo crescentemente valorizada pelas gerações mais jovens do teatro português. Sua projeção começou com *O Gebo e a Sombra,* encenada em 1927 no Teatro Nacional, no papel principal o ator Alves da Cunha. Com uma obra teatral pouco numerosa *(O Doido e a Morte, O Avejão,* encs. 1926, 1931, e outras), além das produções iniciais e de alguns monólogos, escreveu a tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa* (publ.1927), em colaboração com o poeta Teixeira de Pascoais. Elementos do grotesco que repontou em outros países da Europa, na década de 20, estão incorporados à dramaturgia deste autor, que, juntamente com Alfredo Cortês e depois José Régio, representou a escolha de novas direções fora do terreno do Naturalismo e suas variantes.

O período entre as duas guerras teve ainda, como nomes a anotar, Carlos Amaro, autor de *São João Subiu ao Trono,* "auto" de inspiração vicentina, de 1931, o poeta Antônio Botto *(Alfama,* enc. 1933), Armando Vieira Pinto *(Direito à Vida,* enc. 1943).

Importante papel estaria reservado, na vida teatral portuguesa deste lance do século, aos atores Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, que a partir de 1929 chamaram a si o Teatro Nacional Dona Maria II, de Lisboa, e o mantiveram até o incêndio de 1964, que destruiu parcialmente a tradicional casa de espetáculos. Nesta companhia, espelho do seu tempo, atuaram os melhores intérpretes portugueses: Palmira Bastos, Lucília Simões, Maria Lalande, João Villaret, Estêvão Amarante, Brunilde Júdice, Mariana Rey-Monteiro, Rogério Paulo. Além dos clássicos do teatro mundial, a Companhia Amélia

Rey-Colaço, promotora também do drama nacional, revelou autores estrangeiros: Eugene O'Neill, Bernard Shaw, Valle-Inclán, Edoardo de Filippo, Duerrenmatt, Max Frisch.

Foi na primeira metade da década de 40 que o Teatro Nacional se voltou para a dramaturgia moderna. A este fato, de decisiva importância para os rumos atuais do teatro português, seguiu-se o aparecimento, em 1946, do Teatro-Estúdio do Salitre, fundado por Gino Saviotti, cujo manifesto inaugural se tornou o grande grito de renovação. Entre os bons serviços que o novo teatro prestou nos seus cinco anos de existência, não foi dos menores a criação, no palco, dos escritos dramáticos da geração modernista, em grande parte só conhecidos em forma impressa, inclusive dos autores que haviam aparecido através da revista *Presença,* sucessora de *Orpheu,* e publicada em Coimbra, de 1927 a 1940. No palco do Salitre ou nos dos grupos que sob a sua inspiração se formaram, seriam vividos os dramas, com raras exceções ainda inéditos em cena, de Branquinho da Fonseca *(Curva do Céu,* enc. 1947), João Pedro de Andrade (*O Saudoso Extinto,* enc. 1947), vistos no Teatro-Estúdio, assim como os de Miguel Torga *(Mar,* apresentado pelo Teatro Moderno da Universidade de Lisboa em 1946). Desse grupo oriundo das revistas literárias importante revelação foi a de José de Almada-Negreiros, nascido em 1893 e falecido em 1970, pintor e literato da geração de *Orpheu.* Preocupado com a renovação da forma dramática, Almada-Negreiros trilhou caminhos muito pessoais em seus escritos: *Pierrot e Arlequim* (publ. 1924), *Deseja-se Mulher* (enc. 1963), *S.O.S.* (publ. parc. 1935), *O Público em Cena* (publ. versão inglesa 1946). Da geração de *Presença,* da qual foi um dos fundadores, José Régio (1901-1969) ocupa uma das mais altas posições na moderna dramaturgia portuguesa. Com uma obra teatral pouco extensa, o conhecido poeta subscreveu, entre outras peças, o "mistério" *Jacó e o Anjo* (publ. 1940, enc. no Champs-Élysées, de Paris, 1952), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (enc.1947), *El-Rei Sebastião* (publ. 1949), *A Salvação do Mundo* (enc. 1956). Mestre do diálogo, José Régio lembra em algumas ocasiões Claudel e T.S. Eliot, mas o "seu tema dominante é o debate em que infindavelmente se defrontam e opõem o espírito e a matéria", como a seu respeito escreveu Luiz Francisco Rebello.

A lição do Teatro-Estúdio do Salitre teve bom proveito não só em Lisboa, como em outras partes de Portugal. Em 1953, fundava-se o Teatro Experimental do Porto, de longa e profícua permanência. Precedido pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, grupo que se especializou na montagem dos clássicos, notadamente Gil Vicente, surgiu em 1956 o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, que promoveu vários espetáculos de vanguarda, encenando inclusive Adamov e Lorca, tendo contado com a colaboração de Luís de Lima, excelente *metteur en scène* português, e do argentino Víctor García. Em Lisboa, tiveram atuação de destaque a Casa da Comédia e o Pátio das Comédias. Responsável por uma montagem memorável de *Esperando Godot*, de Beckett, o Teatro Nacional Popular, sob a direção de Francisco Ribeiro, no seu período de funcionamento (1957-1960), participou ativamente desses esforços de renovação e foi sucedido por grupos outros como o Teatro Experimental de Cascais e a Companhia Portuguesa de Comediantes. Mais recentemente ganhou projeção internacional o grupo A Comuna, de Lisboa, dirigido por João Motta, que em 1974 se apresentou no I Festival Internacional de Teatro de São Paulo com *Para Onde Is?*, espetáculo sobre textos de Gil Vicente, e no mesmo ano, em Caracas, durante o II Festival Internacional de Teatro da Venezuela, encenou *A Ceia*, criação coletiva considerada pela crítica como o espetáculo de maior impacto nesse encontro sul-americano. Durante dois anos, João Motta trabalhou com Peter Brook, no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, em Paris. Outro grupo de brilhante atuação tem sido o Teatro-Laboratório de Lisboa, "Os Bonecreiros". Entre as suas realizações, inclui-se a montagem, em 1972, em linhas experimentais, de *A Casa de Pasto* e *O Filho Cavaleiro*, textos de "cordel" do autor setecentista José Daniel Rodrigues da Costa.

Mais de uma geração de dramaturgos portugueses formou-se, em grande parte, à sombra da atuação desses grupos, que levaram ao país o melhor drama do seu tempo e lograram, com relativo êxito, contornar o clima de opressão e censura criado a partir de 1926, seguindo-se em 1932, a ditadura de Antônio de Oliveira Salazar, só exconjurada com a revolução democrática ocorrida em 1974, quatro anos após o desaparecimento do ditador, para então instaurar-se a liberdade de expressão, havia décadas eliminada.

Entre os autores que vêm oferecendo uma positiva contribuição devem ser lembrados: Pedro Bom, de 1914 (*Variações*, enc. 1952), Alves Redol, de 1911 (*Menino dos Olhos Verdes*, enc. 1950), Romeu Correia de 1917 (*Amor de Perdição*, adapt. do romance de Camilo Castelo Branco, publ. 1966), Costa Ferreira, de 1918 (*Um Homem Só*, enc. 1959), Luís Sttau-Monteiro, de 1926 (*Todos os Anos pela Primavera*, publ. 1963). Luiz Francisco Rebello, nascido em 1924, autor também de vários livros de crítica e outros de história do teatro português, tem produzido dramas que são enérgicos testemunhos do seu tempo: *O Dia Seguinte* (com estréia mundial em Paris, em 1953), *Alguém Terá de Morrer* (enc. 1956), *Os Pássaros de Asas Cortadas* (enc. 1959). David Mourão-Ferreira, de 1927, homem de letras dos mais conhecidos da sua geração, tentou com êxito o teatro (*Contrabando*, enc. 1950). Outros manifestaram, em diferentes matizes, a influência do Teatro do Absurdo: Helder Prista Monteiro, de 1922 (*A Rabeca, O Anfiteatro*, encs. 1961), Fiama Hasse Pais Brandão, 1938 (*O Testamento*, publ. 1963), Augusto Sobral (*O Consultório*, enc. 1961; *Os Degraus*, publ. 1964).

Nascido em 1924, Bernardo Santareno é um dos dramaturgos mais vigorosos entre os seus contemporâneos. Trabalhando os seus temas com uma força fora do comum e com uma técnica próxima do teatro épico, Santareno tem-se voltado com igual êxito para os problemas de natureza social e existencial, abordados em seus pontos de crise em *A Promessa*, encenada brevemente em 1957 e logo vetada pela censura, *Antônio Marinheiro*, apresentada em 1967 pela Companhia Portuguesa de Comediantes, e finalmente em *O Judeu* (publ. 1966), vasto quadro político, social e humano do drama real de Antônio José, o grande autor português setecentista vítima da Inquisição. Outras obras de Santareno: *Irmã Natividade, O Pecado de João Agonia, O Inferno*, publicadas em 1961 as primeiras, e em 1967 a última.

A PRESENÇA DOS ESTADOS UNIDOS

Em 1870, Augustin Daly (1838-1899), crítico, autor e empresário, estreava em Nova Iorque, com *Frou-frou*, melodrama de Meilhac e Halévy, uma nova companhia, regida por novos métodos. A Daly ficou devendo o teatro dos Estados Unidos a introdução do diretor no sentido moderno, no seu caso, como em muitos outros do período, associado às funções de produtor e mesmo às de dramaturgo. A companhia permanente, tal como a sua se constituiu, mais o controle da estrutura de produção e da perícia na *mise en scène*, não tardaria a encerrar a supremacia do ator e a implantar o sentido de organização do teatro já vigente na Europa, da qual o grupo de Meiningen era o bom exemplo. Quase à mesma época, a renovação dos meios cênicos, com os recursos da técnica, encontrava um paladino em Steele MacKay (1842-1894); por sua iniciativa instalou-se no Madison Square Theatre um palco-elevador, que foi utilizado pela primeira vez em 1880, na estréia de *Hazel Kirke*, da autoria do próprio MacKay. Para o Madison Square convergiria também David Belasco (1859-1931), supremo representante da nova figura do diretor-produtor-dramaturgo, cujo empenho na aplicação dos meios realistas de montagem contrastou com a qualidade mediana do drama que produzia ou de que lançava mão. A soma de realizações de Belasco, todavia, foi impressionante e destas não terá sido a menor o corpo de atores, técnicos e cenógrafos que à sua sombra se formou. Como autor, trabalhou freqüentemente em colaboração com outros (*The Darling of the Gods*, enc. 1902, com Luther

Long; entre muitas obras). Proporcionou a Giacomo Puccini o entrecho da ópera *Madame Butterfly* (enc. 1904).

Quando o século começou, praticamente toda cidade norte-americana de nível razoável dispunha de uma casa de espetáculos. Se isto foi condição excelente para as excursões das companhias que se formavam em Nova Iorque, e a conseqüente popularização da arte do espetáculo, tornou-se por outro lado campo de ação propício ao teatro entendido como *big business* e para o *trust* aplicado à indústria do entretenimento. E o perigo de fato se fez realidade quando Charles Frohman (1860-1915) e outros grandes empresários se reuniram para formar o que veio a ser conhecido como o Syndicate, entidade que dominou o palco norte-americano até 1910, num império que durou cerca de dez anos e se estendeu à própria Inglaterra, onde teve ramificações. Não sem a oposição de um bom número de autores, atores, diretores e empresários, entre os quais o próprio David Belasco. Sarah Bernhardt, quando em *tournée* no Estado do Texas, preferiu apresentar-se em instalações improvisadas a ceder aos ditames do Syndicate.

A reação (de alcance bem limitado no início) a tal estado de coisas não apenas se fez sentir no campo empresarial, como também no artístico, onde houve quem não perdesse de vista a verdadeira significação do teatro. Teria ela em seu partido James Herne (1839-1901), então o dramaturgo mais atento aos rumos do teatro mundial como arte. Num meio ainda regrado pelos padrões do puritanismo, por mais abafados que aparentemente estivessem, que em 1883 na apresentação da *Casa de Boneca*, e em 1894 na de *Os Espectros*, havia rejeitado de maneira violenta a obra de Ibsen (depois força dominante na dramaturgia norte-americana), as idéias do Naturalismo, triunfantes e reformadoras na Europa, encontraram em Herne alguma acolhida. Sua peça *Margaret Fleming* estreou em Boston em 1891 e no mesmo ano passou para Nova Iorque e aí teve fria recepção. Episódio da vida conjugal nas classes altas, dosado com alguns ingredientes de torpezas, renovador de fato na sua sóbria linguagem dramática modelada sobre a coloquial, *Margaret Fleming* não chegou a abrir caminho para um Théâtre Libre nacional, ainda que encenada com recursos simples, sem os meios espetaculares que o Realismo em voga incorporara. A tentativa de Herne ficou inacabada, mas o grito de insatisfação fora lançado, embora somente no decorrer da Primeira Guerra Mundial devesse alcançar poder decisório. Mais ousado na sua temática, William Vaughan Moody (1869-1910), criaria em 1906, com a encenação de *The Great Divide*, um drama de sexo frontalmente exposto. Moody chegou a escrever mais três peças, entre as quais *The Faith Healer* (enc. 1909). A sua morte privou o teatro americano de um dramaturgo que muito poderia ter contribuído para a sua renovação.

O começo do século não foi de modificações profundas, mas alguns acontecimentos de então podem ser considerados positivos. Clyde Fitch (1865-1909), através de algumas das suas obras, como *Beau Brummel* (enc. 1890), *The Truth* (enc. 1906), *The City* (enc. 1909), tornou-se um dos primeiros autores americanos conhecidos na Europa. G. B. Shaw foi finalmente admitido no repertório comum. Na Broadway, o musical alcançaria dimensões sem precedentes em 1907, quando o produtor Florenz Ziegfeld (1867-1932) apresentou a primeira das suas *Follies*. Em 1910, Ethel Barrymore, interpretando *Mid-Channel*, de Pinero, patenteava o seu talento de atriz e o nome da sua família permaneceria nos palcos, depois nas telas cinematográficas, durante 30 anos. Grandes encenadores europeus passaram a visitar os Estados Unidos: em 1912, Max Reinhardt; em 1915, Harley Granville Barker. Outros viriam depois: de 1917 a 1918, Jacques Copeau manteve o seu grupo nos palcos americanos; finalmente, já em 1923, Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou implantaram sólidos núcleos de influência, durante a sua excursão no país.

A partir de 1914 a insatisfação diante do teatro comercial começou a produzir os primeiros resultados, mediante o aparecimento de certo número de grupos experimentais situados "fora da Broadway" *(off-Broadway)*, expressão que assumiu o significado da sua origem contestatória. Era de fato o começo do teatro moderno americano. A primeira experiência de vulto surgiu entre os Washington Square Players, conjunto fundado por intelectuais, artistas e escritores, em 1914. Enquanto existiu, até 1918, produziu o grupo mais de sessenta peças, embora nenhum autor nacional de mérito chegasse a descobrir, como desejava. Dele vieram, todavia, entre outros bons profissionais, a atriz Katharine Cornell e Lee Simonson, conhecido cenógrafo. Seus principais integrantes decidiram, naquele ano, retirá-lo da categoria de amador, e desta resolução surgiu o Theatre Guild, organização votada à arte e de longa carreira, responsável pela apresentação, entre muitos outros autores, de Jacinto Benavente, Eugene O'Neill, John Howard Lawson, Georg Kaiser, Paul Claudel, Pirandello, Ernst Toller.

De maior projeção ainda foi o grupo dos Provincetown Players, também criado em 1915, na cidade do mesmo nome e no ano seguinte instalado em Nova Iorque; Susan Glaspell (1882-1948), ela própria autora de mérito (*Trifles*, enc. 1916; *Allison's House*, enc. 1930), foi um dos seus organizadores. Se o seu congênere citado não lograra incrementar a dramaturgia americana, já no seu programa da estréia nova-iorquina o Provincetown incluiria *Bound East for Cardiff*, de Eugene O'Neill, e durante a sua marcante existência que se encerraria em 1929, ofereceu oportunidades a autores de alto nível teatral e literário: Edna St. Vincent Millay (*Aria da Capo*, enc. 1919), Edmund Wilson (*The Crime in the Whistler Room*, enc. 1924), Stark Young (*The Saint*, enc. 1924), Paul Green (*In Abraham's Bosom*, enc. 1926). Em seu palco trabalharam atores e cenógrafos de renome: entre os primeiros, Walter Houston, Bette Davis, Walter Abel; dos segundos, Robert Edmond Jones e Cleon Throckmorton.

Com Eugene O'Neill (1888-1953) ganhou o teatro norte-americano o seu primeiro dramaturgo de envergadura internacional. Vigoroso e fecundo na pintura das paixões e na criação de conflitos, embora o seu diálogo eventualmente estivesse longe da perfeição, O'Neill, laureado com o Prêmio Nobel em 1956, soube ultrapassar as limitações do Realismo predominante, dando-lhe novas dimensões psicológicas, e foi buscar em Strindberg e no Expressionismo outros meios para a sua mensagem. Da sua experiência pessoal resultou uma série de dramas nos quais o mar foi o centro da ação (*The Long Voyage Home*, enc. 1917; *The Moon of the Caribees*, enc. 1918). De idêntica inspiração fora *Bound East for Cardiff*, através da qual, o Provincetown o revelara como autor de primeira grandeza. Em 1920, O'Neill atingia a maturidade, ao ter em palco *The Emperor Jones*, cujo personagem central foi sucessivamente vivido por dois grandes atores negros, Charles Gilpin e Paul Robeson (1898-1976). Era evidente na peça a influência do Expressionismo. O negro e os seus grandes problemas humanos e sociais voltaram a preocupar O'Neill em *All God's Chillun Got Wings* (enc. 1924). Do mesmo ano foi a estréia de *Desire under the Elms*, pungente drama de paixão situado na Nova Inglaterra. A mesma linha trágica, no caso derivada da tragédia grega e transposta para o Sul dos Estados Unidos, seguiu a trilogia *Mourning Becomes Electra* (enc. 1931). Em *The Iceman Cometh* (enc. 1946), uma das suas últimas obras, manteve-se intacta a força criadora de O'Neill. Outras das suas peças de maior relevância, com as respectivas estréias: *Beyond the Horizon* (1920), *The Hairy Ape* (1922), *Lazarus Laughed* (1927), *Strange Interlude, Marco Millions* (encs. 1928), *A Moon for de Misbegotten* (1947). Na temporada de 1967/68, com Ingrid Bergman no elenco, era apresentada na Broadway *More Stately Mansions,* obra póstuma de O'Neill.

A década de 20, assinalada pela atuação de O'Neill, evidenciou o amadurecimento do teatro nos Estados Unidos. Em seu primeiro ano a Broadway encenava 150 peças e na temporada de 1927/28 eram 280, das quais 200 estréias, de acordo com as informações de Barnard Hewitt, em *Theatre U. S. A., 1668 to 1957*. Na ocasião Nova Iorque contava com 80 teatros em funcionamento. Novos dramaturgos não tardaram a aparecer. Em 1923, estreava *The Adding Machine*, de Elmer Rice (1892-1967), onde problemas do trabalhador da classe média recebiam tratamento cênico expressionista. A posição experimental de Rice em relação ao drama remontava a 1914, quando apresentou em cena *On Trial*, em cujo texto havia utilizado a técnica cinematográfica do *flash-back*. Novas obras viriam, inclusive *Street Scene* (enc. 1929), quadro de denúncia da vida nova-iorquina, *We, the People* (enc. 1933), *Judgement Day* (enc. 1934), sobre o incêndio do Reichstag, *Love Among the Ruins* (enc. 1963). Não só como autor Elmer Rice teve importante desempenho no teatro norte-americano entre as duas Grandes Guerras: sua atuação foi decisiva à frente de organizações profissionais e no Federal Theatre Project, da década de 30.

O Expressionismo, inspirado no teatro alemão mas acrescido de nuanças locais, transpareceu também na sátira *Beggar on a Horseback*, apresentada em 1924 por Marc Connelly em parceria com George S. Kaufman, este, por sua vez, autor de comédias. Sem colaboração, Marc Connelly, nascido em 1890, produziria em 1930 outra peça de êxito, *The Green Pastures*, visão da Bíblia conforme um pregador negro da Louisiana. *Processional*, de John Howard Lawson, que o Theatre Guild patrocinou em 1925, definida pelo autor como uma "sinfonia em *jazz* da vida americana", reiterou a presença expressionista na década. Lawson, nascido em 1895, foi também autor de trabalhos de crítica teatral e de técnica de dramaturgia, entre os quais *Theory and Technique of Playwriting* (publ. 1936). Com *What Price Glory*, de Maxwell Anderson (1888-1960), foi ao palco e a debate em 1924 a Primeira Guerra Mundial; seria, todavia, a introdução do drama poético no teatro da sua geração o que de melhor trouxe o novo autor. Já em 1930, Anderson experimentava o verso em seu drama *Elizabeth the Queen*, naquele ano estreado, seguindo o mesmo caminho em *Mary of Scotland* (enc. 1934). Tendo em mente o caso Sacco-Vanzetti, aplicava o processo a um tema contemporâneo, em *Winterset*. A apresentação da peça em 1935 consagrou-o como um dos melhores autores do seu tempo, com uma obra extensa, que inclui: *High Tor* (enc. 1936), *Anne of the Thousand Days* (enc. 1948), *The Bad Seed* (enc. 1954). Outro aspecto do drama dos anos 20, o regionalismo, teve em Paul Green, de 1894, a sua melhor expressão. Sulista, Paul Green fixou em sua obra do período, e nas que escreveria na década seguinte, o espírito e os costumes das regiões do Sul, levantando os problemas das suas populações pobres (*In Abraham's Bosom*, enc. 1926; *The House of Connelly*, enc. 1931; *Roll, Sweet Chariot*, enc. 1934). Em *The Lost Colony* (enc. 1937), Green voltou-se para os temas históricos. O punhado de autores que se haviam projetado ampliou-se com a presença de Sidney Howard (*The Silver Cord*, enc. 1926), Samuel N. Behrman (*The Second Man*, enc. 1927), Philip Barry (*Holiday*, enc. 1928), George Kelly (*The Show-Off*, enc. 1924).

No fim da década, *Show Boat*, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, sobre uma novela de Edna Ferber, com o seu brilhante aproveitamento das tradições musicais do país, proporcionava, na sua estréia de 1927, um dos pontos mais altos do gênero musicado. E era também o primeiro sinal da popularidade de que este iria desfrutar nos dias da Depressão, para os quais ofereceu o antídoto do seu espírito. Firmada por George Kaufman e Howard Dietz, *The Band Wagon* subia ao palco em 1931, com Fred e Adele Astair no elenco. Padrão ainda mais alto lograria a *musical comedy* em *Of Thee I Sing* (enc. 1931), obra-prima de sátira política, com música de George Gershwin (1898-1937), e a colaboração de Ira Gershwin, George Kaufman e Morrie Ryskind. *Porgy and Bessy,* também de Gershwin, baseada na peça *Porgy,* de DuBose e Dorothy Heyward, a primeira ópera genuinamente americana, estreou em 1935, vivida por um elenco de atores negros. O êxito da música no palco transporia a década de 30 e em 1940 *Pal Joey,* imagem da vida em Nova Iorque, produzida por George Abbott, abria caminho a várias outras obras do gênero.

A grande crise de 30 atingiu em profundidade a vida teatral norte-americana. Antes de chegar ao fim, o número de casas de espetáculos estava reduzido a um terço das existentes, em grande parte convertidas em cinemas: o filme sonoro havia se transformado no grande meio de entretenimento popular. Ainda assim, com Maxwell Anderson, Elmer Rice, Paul Green e outros autores da década anterior em plena produtividade, novos dramaturgos se revelaram e este momento teve no Federal Theatre Project o seu acontecimento de maior porte. Forjado em 1935 em meio à crise, o plano foi brilhantemente dirigido por Hallie Flanagan e destinou-se, em primeiro lugar, a combater o desemprego no meio teatral, com a ajuda do Governo Federal. A este objetivo acresciam-se a produção de trabalhos artísticos de alto nível e a criação, em prazo mais longo, de um teatro autenticamente nacional. Quando se extinguiu, em 1939, por força de decisão do Congresso, que lhe suprimiu as verbas sob suspeita de propósitos esquerdistas, o Project havia deixado um saldo de realizações inarredáveis da história do teatro nos Estados Unidos. Uma das suas primeiras montagens, de 1936, foi a de *Murder in the Cathedral,* de T. S. Eliot, o grande poeta norte-americano que fizera da Inglaterra a sua nova pátria. Seguiram-se, entre outras, as de *Dr. Faustus* (1937) e *Macbeth,* com elenco negro e ação situada na Martinica, dirigidas por Orson Welles e John Houseman. O seu empreendimento mais original foi o *living-newspaper*, técnica de teatro-documentário concebida por Elmer Rice (autor do plano inicial do projeto, aprovado pelo governo), com vistas a levar ao público informações sobre os grandes problemas nacionais. A última das produções dessa natureza seria *One Third of a Nation,* de 1938, título extraído das palavras de Roosevelt, em mensagem presidencial: "A terça parte de uma nação está mal-abrigada, mal-vestida e mal-nutrida". Fora de Nova Iorque os centros de ação do Federal Theatre Project distribuíram-se pelas principais cidades. Em certa medida, derivação deste movimento foi o Mercury Theatre, fundado em 1937 em Nova Iorque por Orson Welles (nascido em 1915) e John Houseman, com uma seqüência de montagens experimentais, inclusive a de *A Morte de Danton,* de Buechner, em 1938.

Outro importante centro de criação do período desenvolveu-se no Group Theatre, inspirado nos ensinamentos de Stanislavski e surgido em 1931. Desde as suas primeiras realizações até as da maturidade, que incluíram *My Heart's in the Highlands,* de William Saroyan, em 1939, encenou peças de Paul Green *(The House of Connelly,* 1931), Maxwell Anderson *(Night over Taos,* 1932)John Howard Lawson *(Success Story,* 1932), Irwin Shaw *(The Gentle People,* 1939). Orientaram-no artisticamente Cheryl Crawford, Lee Strasberg, Elia Kazan, Harold Clurman. Muitos dos atores que nele trabalharam galgaram o primeiro plano (alguns se encaminharam para Hollywood): John Garfield, Sylvia Sidney, Morris Carnovsky, Franchot Tone. O Group Theatre deixou de existir em 1941.

Dos autores a ele associados, o mais importante foi Clifford Odets (1906-1963), cuja peça *Waiting for Lefty* marcou a sua época. Estreada em 1935, a obra de Odets tinha como tema uma greve de motoristas de táxis em Nova Iorque e evidenciava as nítidas preocupações sociais do seu autor, confirmadas em *Awake and Sing!,* também encenada em 1935, que levou ao palco a vida e os problemas dos judeus pobres da grande cidade. Nas obras posteriores persistiu em Odets o compromisso com a temática do homem como vítima do contexto social: *Golden Boy* (enc. 1937), a tragédia do mundo do boxe, *The Big Knife* (enc. 1949), *The Flowering Peach* (enc. 1954), sua última peça, um apelo de paz e harmonia entre os homens. Outro autor em evidência no período, Robert Sherwood (1896-1955), começou então a sua carreira e em 1930 levava ao palco *Waterloo Bridge,* história de amor no clima da Primeira Guerra Mundial. Na obra de Sherwood tiveram lugar de destaque *Petrified Forest* (enc. 1935), de denso simbolismo a envolver o seu herói da *lost generation,* e *Abe Lincoln in Illinois* (enc. 1938), sobre os anos de formação do presidente norte-americano. Ainda deste autor, cuja grande motivação foi o pacifismo: *There Shall Be No Night* (enc. 1941).

A idéia de um teatro de repertório com elenco permanente foi revivida, de 1926 a 1933, pela atriz Eva LeGalienne ao criar em Nova Iorque o Civic Repertory Theatre. Durante a sua existência, o teatro de Eva LeGalienne encenou clássicos antigos e modernos, entre os quais Tchekhov, Shakespeare, Molière, Giraudoux e Schnitzler. Em 1946, com a colaboração de outros profissionais, Eva LeGalienne fez nova tentativa nesse sentido e assim surgiu o American Repertory Theatre, de breve existência. A crítica atribuiu o novo insucesso às dificuldades de manutenção de companhias permanentes em

Nova Iorque.

Das organizações fundadas no fim da década de 30, teve maior vulto a Playwright's Company, projetada em 1938 por Samuel Nathaniel Behrman, Elmer Rice, Robert Sherwood, Maxwell Anderson e Sidney Howard, para a produção das obras dos seus fundadores e de autores mais novos. Se o Group Theatre colocou o diretor como produtor, com a Playwright's Company caberia ao dramaturgo chamar a si a tarefa. Em 1935, o governo norte-americano concebia a American National Theatre and Academy (ANTA), em cujo programa figuravam a instalação de uma academia para jovens atores e o apoio ao teatro experimental. A organização reviveu em 1946, instalada no edifício construído em 1925, em Nova Iorque, pelo Theatre Guild.

Enquanto a comédia da década tinha o seu maior êxito em *Life with Father,* de Howard Lindsay e Russell Crouse, encenada em 1939 (em 1945 ambos produziriam *State of the Union),* o drama realista novamente se afirmava, através de *The Children's Hour* (enc. 1934), de Lillian Hellman. Em sua primeira peça, a escritora, nascida em 1905, empreendeu uma frontal abordagem psicológica da vida em um colégio feminino. *The Little Foxes* (enc. 1939) corroborou a sua força dramática, tendo escrito depois, entre outras obras, *Watch on the Rhine* (premiada pela crítica de Nova Iorque em 1941), *The Searching Wind* (enc. 1944), *Toys in the Attic* (enc. 1960). A nova investida realista já se havia anunciado com duas adaptações de obras de ficção: a de *Tobacco Road,* de Erskine Caldwell, apresentada em 1933, e a de *Of Mice and Men,* de John Steinbeck, em 1937. Na mesma corrente pode incluir-se *Dead End,* de Sidney Kingsley, que com esta obra repôs no palco, em 1935, o lado sombrio da população pobre de Nova Iorque; em 1947, Kingsley (de 1906) proporcionaria outra peça bem-sucedida, *Detective Story,* encenada naquele ano. Este Realismo, até então de denúncia, modificou-se e adquiriu tonalidades sentimentais na obra de William Saroyan, de 1908, também romancista, que em 1939 fez a sua estréia no palco com *My Heart's in the Highlands* e *The Time of Your Life.* Da década seguinte seriam *The Beautiful People* (enc. 1941), *The Cave Dwellers* (enc. 1947).

Na dramaturgia da década de 30, e nas obras que depois produziu, Thornton Wilder (1897-1975) teve uma posição especial, pela estruturação das suas peças e pelos recursos não-usuais de que lançou mão, vistos depois como peculiares ao teatro épico. Estreada em 1938, *Our Town* utilizou o diretor-narrador para movimentar a ação cênica e para criar uma imagem da existência humana de estreitos horizontes, no caso em uma pequena cidade. Tornou-se um clássico do teatro norte-americano. *The Skin of Our Teeth* (enc. 1942) ampliou as suas pretensões até a história da humanidade. Não obstante às restrições que se fizeram às medidas da sua mensagem, é certo que Wilder foi, entre os seus companheiros de geração, um dos mais conscientes dos meios e fins do teatro. Em 1955 era encenada em Nova Iorque *The Matchmaker,* nova forma dada por Wilder a *The Merchant of Yonkers,* adaptação de outra obra, do austríaco Nestroy, que Wilder fizera para ser encenada, em 1938, por Max Reinhardt, a quem votava profunda admiração; fonte, por sua vez, na sua versão mais recente, do musical *Hello, Dolly,* em 1964 levado ao palco. Em 1962 o Circle in the Square apresentou *Three Plays for Bleecker Street,* série de três peças de sua autoria.

Com o país a emergir da grave crise de 30 para empenhar-se em nova guerra, na qual esteve a partir de 1941, a produção teatral tirou partido do equilíbrio momentâneo e o musical foi o gênero que mais êxito logrou. A *Lady in the Dark* (enc. 1940) seguiu-se em 1943 *Oklahoma!,* de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II; somente em Nova Iorque este deveria ultrapassar a cifra de 2.200 representações. O término do conflito abriria para o teatro dramático uma das suas fases mais felizes, num panorama em que a dramaturgia veio a ter papel saliente, confiada a um naipe de escritores que haviam acumulado a experiência de um tempo de provações e bem lhe conheciam as implicações sociais e existenciais.

Ainda na atmosfera da guerra, em 1945, projetava-se um jovem dramaturgo, Tennessee Williams, que deveria desfrutar posição de honra entre os seus companheiros de geração. Oriundo do Sul, nascido em 1914, Tennessee Williams criou, no melhor da sua obra, sobre um pano de fundo dos grandes problemas da sua região, a tragédia de homens e mulheres marcados pela frustração. Assim em *Glass Menagerie,* sua primeira peça de êxito (encenada naquele ano, em Nova Iorque, com uma apresentação em Chicago no ano anterior), em *A Street Car Named Desire* (de 1947 em Nova Iorque), em *Sweet Bird of Youth* (enc. 1959). Nestes dramas de vida interior captada em aparente excepcionalidade, mas universais e desenvolvidos em torno dos mais graves conflitos do homem moderno, o dramaturgo soube usar uma linguagem rica em poesia e uma estrutura de cenas que a si mesmo se bastavam na intensidade dos seus clímaxes. William Faulkner, Anton Tchekhov, David Herbert Lawrence e Strindberg seriam os modelos que a crítica logo identificou numa obra que, por outro lado, cedo ganharia individualidade própria e a que não tem faltado o insucesso, como em *Orpheus Descending* (enc. 1956), versão retrabalhada de outra também mal-sucedida, *Battle of Angels,* montada em 1940. O impacto de Tennessee Williams sobre o público americano da década de 40 não decresceria na seguinte, e um dos fatores da sua permanência, prolongada pelos anos iniciais de 70, com os mesmos níveis irregulares, tem sido a sua capacidade de desenvolver os momentos de tensão emocional, vista em *The Rose Tattoo* (enc. 1950), *Cat on a Hot Tin Roof* (enc. 1965), *Night of the Iguana* (enc. 1962).

Tennessee Williams teve nos palcos dos Estados Unidos, a partir de 1960, entre outras obras: *Period of Adjustment* (1960), *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More* (1962), *Slapstick Tragedy* (1966), *The Seven Descents of Myrtle* (1976), *In the Bar of a Tokyo Hotel* (1969), *Small Craft Warnings* (1972), *Out Cry* (1973), *The Devil Battery Sign* (Boston, 1975), *Clothes for a Summer Hotel* (Broadway, 1980).

Arthur Miller, o segundo grande dramaturgo entre os que então emergiram, ligou-se, pela visão do mundo, à tradição do teatro social dos anos 30. Depois de algumas peças sem maior ressonância, Arthur Miller, nascido em 1915, iria firmar o seu prestígio com *Death of a Salesman,* criada em cena em 1949 por Elia Kazan (nasc. 1909), que por sua vez ascendia à posição de diretor profundamente associado ao desenvolvimento do teatro moderno nos Estados Unidos. A este drama do homem médio, logo definido como uma tragédia dos nossos tempos, seguiu-se em 1953 *The Crucible,* baseado no episódio histórico das feiticeiras de Salem, do séc. XVII, concebido e encenado numa ocasião em que a sociedade americana atravessava período de grande inquietação. O mesmo relacionamento subjacente com estados sociais é perceptível em *A View of the Bridge* (enc. 1955), cuja história se desenrola em torno de emigrantes italianos e enfoca um caso de traição. Divorciado pela primeira vez, Arthur Miller casou-se com a atriz Marilyn Monroe (1926-1962); *After the Fall* (enc. 1963), drama de conteúdo autobiográfico, foi visto como inspirado na vida da atriz, de quem se separara e que tivera morte trágica. *Incident in Vichy,* dirigida em 1964 por Harold Clurman (de 1901), outro *metteur en scène* de decisiva intervenção no teatro moderno dos Estados Unidos, foi escrita depois de o dramaturgo ter assistido, na Europa, ao julgamento de um grupo de criminosos de guerra nazistas. *All My Sons,* obra também voltada para a responsabilidade do indivíduo nas grandes hecatombes, no caso dentro da América mesma e na Segunda Guerra Mundial, fora a público em 1947, dirigida por Elia Kazan. Em 1968 estreava *The Price,* em 1972 *The Creation of the World and Other Business,* e, na Broadway, em 1980, *The American Clock.*

A estes dois autores, de pronta acolhida nos palcos de todo o mundo, seguiu-se William Inge (1913-1973). Seu primeiro sucesso de platéia, *Come Back, Little Sheba,* dava a conhecer em 1950 um mestre na recriação da vida das pequenas cidades, tal como permaneceu em *Picnic* (enc. 1953) e *Bus Stop* (enc. 1955). Vieram depois *The Dark at the Top of the Stairs* (1957), *A Loss of Roses* (1959), *Natural Affection* (1963), *Where's Daddy* (1966), aqui referidas com os anos das suas primeiras encenações. Os temas da guerra, que tiveram acesso ao palco — sem menção de algumas obras menos significativas — a partir de *Home of the Brave* (enc. 1945), de Arthur Laurents, e de *The Teahouse of the August Moon* (enc. 1953), de John Patrick, encontrariam novo tratamento em *The Caine Mutiny Court* (enc. 1954), de Herman Wouk. A década de 50 veria, ainda, entre as suas estréias de êxito, *Tea and Simpathy* (1953), de Robert Anderson, *The Rainmaker* (1954), de Richard Nash, *The Diary of Anne Frank* (1955), dramatizado por Albert Hackett e Frances Goodrich, *Inherit the Wind* (1955), de Jerome Lawrence e Robert E. Lee, *Middle of the Night* (1956), de Paddy Chayefsky, *The Miracle Worker* (1960), de William Gibson, e os musicais *My Fair Lady* (1956), baseado em *Pygmalion,* de Shaw, e *West Side Story* (texto de Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein, 1957). Neste, o gênero deixou de ser simples entretenimento para assumir um grave tema social, a delinqüência juvenil.

Dos autores da década de 60, Edward Albee, nascido em 1928, é o mais importante. Transparece em parte da sua obra a influência dos grandes mestres do Teatro do Absurdo, que ele próprio admitiu. Não por acaso a sua primeira peça, *The Zoo Story,* foi encenada juntamente com *Krapp's Last Tape,* de Beckett, em Nova Iorque, em 1960. A estréia mundial, bem-sucedida, ocorrera antes, em 1959, em Berlim Ocidental. Sob o seu diálogo aparentemente realista, mas que atingia as camadas mais profundas da consciência, a obra desnudava um mundo absurdo, através de um ato de suprema violência que se impunha como único meio de comunicação entre dois seres solitários. As dúvidas de Albee vinham de um plano diferente das proposições psicológicas de Tennessee Williams e das sociológicas de Arthur Miller. Entre *The Death of Bessie Smith,*violenta fábula sobre o preconceito racial, também estreada em Berlim, e *The American Dream*(ambas em palco nova-iorquino em 1961), acentuaram-se as situações de absurdo, sempre nos quadros da vida americana. *Who's Afraid of Virginia Woolf* (enc. 1962) tornou, todavia, ainda mais clara outra das influências dominantes na obra de Albee, a de Strindberg, visível na sua peça de estréia. A partir de 1964, já estabelecida a tendência para o experimentalismo formal no teatro norte-americano, Albee produziu em cena, com acolhida irregular de público e de crítica, entre outras obras: *Tiny Alice* (1964), A *Delicate Balance*(1966), *Box, Quotations from Chairman Mao Tse-tung (Box-Mao-Box),*de 1968, *All Over* (1971),*Seascape* (Prêmio Pulitzer 1975), *Counting the Ways* (Londres, 1976), *Listening* (1977), *The Lady from Dubuque* (na Broadway em 1980).

Com Jack Gelber, nascido em 1931, a tônica beckettiana da espera aplicou-se à situação realista de uma "sessão" de entorpecentes, em *The Connection,* que o *Living Theatre* encenou em 1959. A técnica do "teatro dentro do teatro" foi mais uma vez revivida, mas se modificou para acolher o cinema.

Outra peça de sua autoria, *The Apple* (enc. 1961), aproximou-se do *happening* no tratamento cênico que o Living Theatre lhe deu. Gelber deve ser mencionado entre os autores mais jovens, que aceitaram os novos rumos do teatro de vanguarda norte-americano, em plena definição quando da encenação das suas peças, e que ele próprio ajudou a criar. Kenneth Brown, de 1936, foi mais além no caminho da denúncia, com *The Brig,* apresentada pelo Living em 1963, onde expôs o esmagamento do homem numa América que, para sua geração, perdia a imagem da terra da promissão. Jack Richardson, nascido em 1935, em *The Prodigal* (enc. 1960) retomou o mito grego de Orestes, modelando-o de tal maneira que, ao finalizar-se a peça, Cassandra deixa o palco livre e "pronto para que venha o herói popular e típico", que Orestes se recusara a ser. De Richardson estreava em 1961 *Gallows Humor,* título dado a duas peças de breve duração; em 1965, *Xmas in Las Vegas.*

Entre os autores mais recentes, em diferentes níveis de compromisso formal e de conteúdo, há ainda a mencionar, com os anos de estréia ou premiação das suas peças: Arthur Kopit (*Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad,* em Londres em 1961; *Indians,*1969; *Wings,*na Broadway, 1979), Murray Schisgal (*The Typists, the Tiger,* em Nova Iorque em 1963; *Amoresque,*1964; *All Over Town,* na Broadway, 1975)Jules Feiffer (*Little Murders,*1967; *The White House Murder Case,* 1970;*Knock Knock,*1976), Paul Zindel (*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds,*1969; *And Miss Reardon Drinks a Little,*1970), Neil Simon (*Barefoot in the Park,* 1963; *The Sunshine Boys,* 1972; *Chapter Two,*1977, na Broadway; *They're Playing Our Song,* 1979), Gore Vidal (*The Best Man,* 1960), Howard Sackler (*The Great White Hope,*1967; *Goodbye Fidel,* na Broadway, 1980), Robert Marasco (*Child's Play,* 1970), Bernard Pomerance (*The Elephant Man,* 1979), Michael Weller (*Loose Ends,* 1979), Robert Patrick (*Kennedy's Children,* na Broadway, 1975), Bernard Slade (*Same Time Next Year,* 1975; *Tribute,* 1978, ambas na Broadway), Lanford Wilson (*Talley's Folly,* Prêmio Pulitzer 1980). Em sua temporada de 1970/71, o Public Theatre, do New York Shakespeare Festival, apresentou *The Basic Training of Pavlo Hummel* e revelou David Rabe. Nesta obra, em *Sticks and Bones* (enc. 1971) e *Streamers* (prêmio da crítica de Nova Iorque em 1976), o que preocupava o novo autor era a guerra do Vietnã e os seus reflexos na sociedade americana. De Rabe estrearam, em 1972, *The Orphan,* em 1973, *Boom, Boom, Boom.* Com ele na mesma temporada de 1970/71, surgia, bem acolhido pela crítica, Robert Montgomery; sua obra encenada: *Subject to Fits.*

Aspecto importante do teatro contemporâneo norte-americano tem sido a dramaturgia de um numeroso grupo de autores negros, conscientes dos problemas que afetam os seus irmãos de cor. James Baldwin, conhecido ficcionista, nascido em 1924, transferiu para o teatro a gama temática da sua obra literária (*The Amen Corner,* enc. 1955; *Blues for Mr. Charlie,* enc. 1964). Próximos aos seus são também os temas de LeRoi Jones (*Dutchman,* enc. 1964; *The Toilet, The Slave,* encs. 1965, esta 2º prêmio do I Festival Mundial de Artes e Cultura Negras, realizado em Dacar, em 1966). Sob o estímulo de grupos dedicados ao drama negro, notadamente a Negro Ensemble Company, novos autores se revelaram a partir do fim da década de 60: Lonne Elder III, Ray MacIver, Charles Gordone, Douglas Turner Ward, Philip Hayes Dean *(Every Nigth When the Sun Goes Down,* em Nova Iorque 1976) e outros.

Às dificuldades crescentes da Broadway, em seu ponto mais alto no início dos anos de 70, confirmando assim o seu declínio como centro de produção e de criação artísticas, correspondeu a expansão das atividades teatrais fora da grande artéria nova-iorquina — o teatro de *off-Broadway* — intensificadas a partir de 1950, quando em Greenwich Village fundou-se o Circle in the Square, a cuja frente esteve José Quintero, um dos melhores encenadores do seu tempo. Sinônimo, nos dez anos seguintes, de teatro de vanguarda, *off-Broadway* responsabilizou-se, com outros centros artísticos, pela popularização de Brecht, em 1954, ano da montagem de *A Ópera de Três Tostões,* no Theatre de Lys. A revelação da melhor dramaturgia contemporânea, principalmente os autores do Absurdo, foi outra tarefa que se avocou. No mesmo âmbito atuou o Living Theatre, fundado em 1947 por Julian Beck (de 1925) e Judith Malina (de 1927), discípula de Piscator, grupo que iria exercer uma influência única no teatro dos Estados Unidos, com alcance nos palcos de outros países da Europa e da América. Trabalhando um repertório inicial que incluiu, entre outros autores, Jarry, Karel Capek, Strindberg, Pirandello, Brecht e Beckett, e estruturado, depois, de maneira que fez lembrar à crítica a tradição comunitária de profundas raízes nos Estados Unidos (chegou a reunir cerca de quarenta associados), a partir dos últimos anos da década de 50 o Living Theatre iria encenar obras de autores que não mais se desvincularam da sua história, como Jack Gelber e Kenneth Brown. A ênfase do seu processo criador transferiu-se, em seguida, para o relacionamento com o público, numa mudança que se consumaria definitivamente em espetáculos como *Frankenstein* (1965), e que o próprio Julian Beck assim descreveria: "Se pudermos tão-somente fazer o espectador sentir dor numa cerimônia pública, este será o caminho pelo qual nós o capacitaremos a recuperar os seus sentimentos, de modo que jamais deseje cometer violências". Exilado na Europa em 1964, o Living retornou aos Estados Unidos em 1968, iniciando então uma *tournée* pelo país que se prolongou até o ano seguinte, quando apresentou *The Mysteries, Frankenstein, Antigone* e *Paradise Now,* com entusiástica recepção do público jovem e restrições de uma parte da melhor crítica. Ainda em 1969, com esse mesmo programa, retornou à Europa. Em janeiro de 1970, o Living decretou o seu "fracionamento", emitindo uma declaração em que expressava seu desagrado pelas instituições contemporâneas, em concordância com a linha de pensamento que o orientara na sua última fase. "Os edifícios chamados teatros são armadilhas arquitetônicas", disse o documento. "Por isso o Living não mais deseja atuar em edifícios teatrais. Sair da armadilha; a estrutura se fende". Sua parcela principal, com Julian Beck e Judith Malina, chegou ao Brasil para trabalho em comum com atores brasileiros e argentinos em 1970, em permanência pontilhada de incidentes, que terminou em 1971, com a expulsão do País.

O ano de 1966 pôs em evidência novos centros teatrais instalados em cafés, "laboratórios" experimentais, porões ou dependências de templos religiosos, a eles se aplicando a expressão *off-off-Broadway.* Tornaram-se conhecidos novos e importantes grupos: o Open Theatre, a La Mama Troupe, o Performance Group.

Este novo momento do teatro norte-americano, vinculado ao Living Theatre por muitas das suas lições e pela procedência de alguns dos seus principais criadores, fomentou o seu próprio drama, em que assumiram posição relevante: Jean-Claude van Itallie *(America, Hurrah,* 1966; *The Serpent,* 1969; *A Fable,* 1975), Megan Terry *(Viet-Rock,* 1966), Barbara Garson *(MacBird!,* 1967), Sam Shepard *(Red Cross,* 1968; *Operation Sidewinder, 1969; Suicide in B-Flat,* 1976; *Buried Child,* Prêmio Pulitzer 1979), Bruce Jay Friedman *(Scuba Duba,* 1967; *Steambath,* 1970), Matt Crowley *(The Boys in the Band,* 1968), Paul Foster *(Tom Paine,* 1967), Rochelle Owens *(Futz!,* 1968), Israel Horovitz *(The Indian Wants the Bronx,* 1968), John Guare *(Muzeeka,* 1968; *The House of Blue Leaves,* 1970; *Bosoms and Neglect,* na Broadway 1979), Gus Weill *(Geese,* 1969), Lennox Raphael *(Che!,* 1969), Terence McNally *(Sweet Eros,* 1968; *Next,* 1969; *The Ritz,* na Broadway 1975), Susan Yankowitz *(Terminal,* 1970). As datas são as das estréias ou premiações.

A crise que se desenvolveu na economia dos EUA, no decênio intermediário dos anos de 70 e 80, teve também os seus reflexos no teatro nacional, de maneira mais aguda a partir de 1979, não só num sentido imediato, afetando os custos de produção e por esse caminho incidindo mais gravemente sobre os teatros de recursos menores, como também produziu efeitos ideológicos negativos, donde um declínio do experimentalismo e uma guinada do público para o espírito conservador, na passagem da década de 70. E já na aurora dos novos dez anos, esse conservadorismo levava de roldão a própria dramaturgia e o grande público rejeitava os bons clássicos contemporâneos (Arthur Miller, Tennessee Williams, entre outros) e desestabilizavam-se muitas organizações cênicas do Interior dos EUA, com a dispensa de talentosos encenadores. Noutro aspecto desse período, o bicentenário da independência americana determinou um interesse promocional (nem sempre correspondido nas platéias) pelas peças do passado, nos anos de 1975 e 1976; instituiu-se mesmo, no Kennedy Center, de Washington, o American Bicentennial Theater, patrocinador de muitas peças e excursões.

Ainda assim, esses anos nada fáceis para os EUA assistiram ao aparecimento de bom número de autores em seu teatro, provenientes dos teatros alternativos e regionais, alguns prontamente rejeitados pelo público da Broadway quando a ela quiseram guindar-se, devendo ceder espaço a confrades mais tradicionalistas em suas obras. Entre aqueles autores, que se dividiram em sua orientação, ou em duplo caminho andaram — a crítica aos *mores* americanos de um lado, do outro uma preocupação com os problemas existenciais, ambas rendendo algum tributo às lições do Teatro do Absurdo — coube lugar de destaque a David Mamet, Michael Cristofer, Albert Innaurato e Christopher Durang. Mamet, numa referência parcial às suas obras, teve encenadas *Sexual Perversity in Chicago, Duck Variations* (em *off-Broadway,* 1976), *American Buffalo* (prêmio da crítica de Nova Iorque, 1977). Cristofer firmou *The Shadow Box* (enc. Los Angeles, 1975), enquanto Innaurato atingia notoriedade com *The Transfiguration of Benno Blimpie (off-off-Broadway,* 1976), *Ulysses in Traction* (enc. 1977), e Christopher Durang com *A History of the American Film* (enc. 1977).

Entre 1960 e 1970 outra tendência acentuava-se nos Estados Unidos, o florescimento dos teatros de elencos permanentes, não-comerciais, e a descentralização da vida teatral, levada para além de Nova Iorque. Os núcleos e departamentos de teatro das universidades, de antiga e ilustre experiência, tinham colaborado neste esforço e já abasteciam o teatro profissional com autores, atores e técnicos. Estabilizaram-se, neste período, o Arena Theatre, de Washington, o Tyrone Guthrie Theatre, de Minneapolis, o Dallas Theatre Center, de Dallas, o Seattle Repertory Theatre, de Seattle, o Yale Repertory Theatre, de Yale, o complexo do New York Shakespeare Festival, administrado por Joseph Papp, com importante papel na vida artística norte-americana.

Confirmava-se, na segunda metade dos anos de 70, o deslocamento do eixo do teatro norte-americano para o palco não-comercial, institucional e regional, mas à medida que a crise econômica fazia minguar os seus recursos — uns surgindo, outros fenecendo —, boa parte desses teatros voltava-se para a Broadway, como se nela estivesse a sua salvação. Para tomar um ano como modelo, em 1978 apareciam entre os principais teatros regionais o Long Wharf, em New Haven; Goodman Theater, em Chicago; Alley Theater, em Houston; American Conservatory Theater, em San Francisco.

O BRASIL, DA CRISE À REFORMA

A crise esperava o teatro brasileiro na passagem do século. Já existia há mais de vinte anos, surpreendera-o quase no nascedouro, e deveria remeter para o futuro as suas conseqüências. O império da revista e formas semelhantes é freqüentemente apontado como causa. Nos numerosos pontos de vista dados a conhecer sobre as suas origens e sobre as responsabilidades, desde a última geração romântica até avançado o novo século, transparece a consciência das dificuldades, e também o notório desconhecimento do que deveria acontecer, caso tudo marchasse bem. O cinema que se introduzia, os esportes que se difundiam, os circos em criação de um mercado de envergadura nacional, as modalidades populares de representação — os bailes pastoris e outros festejos do ciclo do fim do ano eram levados aos palcos maiores, inclusive ao do Teatro S. João, da Bahia — tinham público certo, tal como esclarece mais de um depoimento, como o deixado, já em 1917, por Múcio da Paixão (1870-1926), em sua obra *O Teatro no Brasil*. Outra nota, mais antiga, a defesa de José de Alencar do seu drama *O Jesuíta* (enc. 1875), por aquele autor citada, tornou claros os horizontes iniciais: "As mágicas e os espalhafatos que se dão na cena fluminense são um esboço do teatro brasileiro, de que sem eles não existiria nem vestígios. Em vez de desacreditá-los, devemos animá-los; e fique à boa sociedade o vexame de seu atraso. O povo tem um teatro brasileiro; a alta classe freqüenta os estrangeiros". Acrescente-se que a esses estrangeiros cedo se incorporaram os nomes ilustres de Sarah Bernhardt, Ermete Zacconi, Eleonora Duse, Ernesto Rossi, Benoît-Constant Coquelin, para lembrar apenas os mais conhecidos. Ibsen já era montado no Brasil em 1895 pela companhia italiana de Ermete Novelli, Sudermann em 1899 por Clara della Guardia, em 1903 era André Antoine e sua companhia, com Suzanne Desprès, que se apresentavam no Teatro Lírico, no Rio, com um repertório que abrangia Brieux, Courteline, François de Curel e outros autores. E a partir de então não cessou a amostragem do moderno drama europeu, diminuída, é claro, nas duas guerras mundiais. Sob as formas de teatro popular existentes, tão lucidamente identificadas por José de Alencar, sob a mensagem européia em fluxo constante, abriu-se o grande e sabido hiato. A inventiva do povo não se incrementou, como desejava o grande romancista, nem se mantiveram os compromissos com as correntes de além-Atlântico, honrados no Romantismo e no Realismo, que haviam encontrado em Émile Doux, ativo em ambos os momentos, e em Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, o empresário do Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, canais de informação para além da dramaturgia. Não houve a equivalência brasileira para os "Teatros Livres" que se disseminavam pela Europa e a omissão estendeu-se ao Simbolismo, ao Expressionismo e a tudo o que significasse inquietação e desejo de reforma, excetuadas honestas tentativas sem poder de resolução. Não seria antes da Segunda Guerra que esses dados iam se modificar.

A existência de um Romantismo e de um Realismo no teatro brasileiro faz pensar mais longamente no ponto de ruptura do Naturalismo. Além das adaptações dos romances *O Mulato* e *Filomena Borges,* vividas em cena em 1884 e feitas pelo próprio autor, Aluísio Azevedo (1857-1913), o que no campo do drama encenado teve a pretensão de Naturalismo nos palcos nacionais não deve ter ido além das iniciativas do português Eduardo Vitorino. Tendo estado à frente de várias companhias do Rio de Janeiro nas décadas-limite do século, Eduardo Vitorino, que viria a falecer no Brasil em 1949, foi contratado em 1912 para temporadas no Teatro Municipal carioca. Seu conhecimento do trabalho de André Antoine levou-o a tentar ali reformas de superfície. Também autor, tradutor e adaptador de peças estrangeiras, o simples exame da sua obra dramática torna evidente um ecletismo em que preponderaram as peças ao gosto do melodrama e a própria revista: co-autor da opereta *O Serralho de Nabor,* encenada em 1898, adaptação de *Quo Vadis?,* o romance de Henryk Sienkiewicz (impressa em 1902), outras de *A Cabana do Pai Tomás, Estranguladores de Paris* e congêneres. Entre os trabalhos teóricos que imprimiu, *Arte Dramática, Estudo sobre a Regeneração do Teatro no Brasil,* em 1898. Já no ocaso da sua vida publicou *Atores e Atrizes* (1937), pela editora A Noite, do Rio.

Neste panorama onde a revista predominava, as companhias estrangeiras traziam bom teatro, mas a renovação não se operava e a dramaturgia não encontrava o desafio de novos caminhos nas empresas teatrais, a temporada de espetáculos preparada para a Exposição Nacional de 1908 despontou como tentativa apreciável de afirmação do drama brasileiro. Seria Artur Azevedo, escolhido para organizá-la, quem mais uma vez devia atuar como força propulsora. A morte o colheu em pleno trabalho, mas em menos de três meses eram montadas obras de Martins Pena, França Júnior, Machado de Assis, Artur Rocha, Coelho Neto, Filinto de Almeida, José de Alencar, Goulart de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, José de Piza, Pinheiro Guimarães e do próprio Artur Azevedo. Em 1909 o repertório estava em São Paulo.

Idêntico esforço de arregimentação faria ainda Eduardo Vitorino, na série de espetáculos de 1912 que promoveu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909. Os escritores selecionados foram Roberto Gomes, Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Coelho Neto, Carlos Góis, Lima

Campos, Batista Coelho, Pinto da Rocha e Oscar Lopes.

Morto Artur Azevedo, a vida teatral passou a desenvolver-se em grande parte em torno de Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934). Maranhense como o autor de *A Capital Federal,* Coelho Neto, de intensa participação na vida intelectual do seu tempo, foi diretor da Escola Dramática Municipal, criada pelo governo do Rio de Janeiro em 1911 e que em 1913 formaria a sua primeira turma. A sua vasta obra para o teatro, segmento de uma literatura tão numerosa e variada quão objeto de críticas que jamais silenciam, iniciou-se ainda na década de 80 do século passado com *Indenização ou República,* encenada possivelmente em 1888. Diversificadas também são as tendências perceptíveis em suas peças, a que não faltam os elementos neo-românticos (*As Estações, Ao Luar,* encs. 1898). *Quebranto,* quadro de costumes cariocas contrapostos aos provincianos, que juntamente com *A Nuvem* foi o seu subsídio para o teatro da Exposição Nacional, é considerada a sua melhor obra. Ainda de sua autoria: *Artêmis,* episódio lírico musicado por Alberto Nepomuceno e levado ao palco em 1898; o libreto da ópera *Os Saldunes,* de Leopoldo Miguez, encenada em 1900; *O Dinheiro* (enc. 1912). Sobre Coelho Neto, cuja dramaturgia publicada se acumulou em seis volumes, observou Sábato Magaldi, em seu *Panorama do Teatro Brasileiro:* "É simples concluir-se que o melhor teatro de Coelho Neto inscreve-se na tradição cômica brasileira, temperada por um intimismo de pulsações líricas". E nelas, com efeito, é que se têm visto as nuanças simbolistas, ou neo-românticas, da sua obra dramática e o que eventualmente a distanciou dos padrões realistas.

Nem caberiam as medidas realistas sobre um grupo de escritores tocados pelo espírito crepuscular fim-de-século, que arrola Goulart de Andrade (1881-1936), autor de *Depois da Morte* (publ. 1909) e *Numa Nuvem* (publ. em vida do A.), "fantasia romântica" transposta para a Florença renascentista, Paulo Gonçalves (1897-1927), cuja peça *1830* foi encenada em São Paulo em 1923, Roberto Gomes, falecido em 1922, que deixou uma obra de interesse mais duradouro em *O Canto sem Palavras,* incluída na série de espetáculos (1912) de Eduardo Vitorino, no Municipal do Rio. Aventura consciente no drama simbolista fê-la Graça Aranha (1868-1931), com *Malazarte,* apresentada em francês no Théâtre de l'Oeuvre, em 1911. No mesmo ano, a experiência dramática do autor de *Canaã* era impressa no Brasil.

As duas décadas iniciais do século viram o aparecimento ou o desenvolvimento de dramaturgias de Província nos Estados, como a Bahia e São Paulo, e em vários outros também. No primeiro, esse teatro, não inteiramente regionalista, em sua parcela melhor voltado para a comédia de costumes e aberto à revista e ao chamado drama sério, já existia desde o último quartel do século passado e com ele se comprometeu bom número de autores, além de Sílio Boccanera Júnior, já antes mencionado nesta obra: Francisco Borges de Barros (1882-1935), autor do drama *Visão de Pedro Álvares* (enc. 1918); Eduardo Carigé Baraúna (1851-1905), cuja peça anticlerical *O Roupeta* foi com sucesso ao palco do Politeama Baiano em 1902; Amélia Rodrigues (1861-1926), de quem se encenou, nesse teatro, em 1899, *A Natividade;* Manuel Joaquim de Sousa Brito (1860-1910), autor de *13 de Maio* (enc. 1898, no S. João); Climério Cardoso de Oliveira (1855-1920), que teve representada em 1907, no Politeama, *Maternidade;* Antônio Pedro da Silva Castro (1846-1911), cuja obra *O Laço de Fita* se encenou em 1898, no S. João. E, com atuação mais recente, Altamirando Requião, nascido em 1893, que em 1917 publicou *O Herói,* e Affonso Ruy de Souza (1893-1970), de obra numerosa, que inclui *Bleforé* (enc. 1915) e *Gente na Rua* (publ. 1945). Historiador e pesquisador de mérito, Affonso Ruy publicou várias monografias e ensaios sobre a arte dramática na Bahia, dos quais é súmula a sua breve *História do Teatro na Bahia,* editada em 1959. Entre os atores baianos com audiência nacional no período, destacaram-se Clélia Araújo (1835-1905), intérprete de Martins Pena, França Júnior e Artur Azevedo, e Xisto Bahia (1841-1894), por quem o dramaturgo maranhense nutria grande admiração. Também autor e destacado compositor, Xisto Bahia esteve no elenco de *Uma Véspera de Reis,* de Artur Azevedo, em sua estréia nacional de 1875 no Teatro S. João.

Em São Paulo assumiu figura definitiva em 1917 o drama regionalista, quando Césario Mota Júnior teve encenada *A Caipirinha.* Foi a companhia de Sebastião Arruda que popularizou a modalidade paulista de comédias de costumes, consagrada sobretudo à vida do campo. Em outras áreas, alguns dos acontecimentos desse começo de século tiveram dimensões insólitas e surpreendentes, como o Teatro da Natureza, série de espetáculos ao ar livre programados em 1916 para o cenário natural do Campo de Santana, no Rio de Janeiro, com um vasto aparato de acolhida ao público. Na escolha dos textos havia algo de novo: tragédias gregas adaptadas; no elenco, entre outros atores, Apolônia Pinto, Itália Fausta, Ferreira de Sousa. Foram os seus principais organizadores os atores portugueses Cristiano de Sousa (1864-1935) e Alexandre Azevedo, que viria a falecer em Petrópolis em 1954, ambos responsáveis pelos trabalhos de encenação. Itália Fausta (1887-1951) brilhou como a grande estrela da singular temporada, que, precipitadamente encerrada pelas chuvas, ainda apresentou, em 23, 25 e 27 de janeiro, *Orestes,* texto trabalhado por Coelho de Carvalho, e em fevereiro *Bodas de Lis,* de Pedroso Rodrigues, *Cavalaria Rusticana (Cavalleria rusticana),* de Giovanni Verga, a *Antígona* e o *Édipo-Rei* de Sófocles, reelaboradas respectivamente por Carlos Maul e Coelho de Carvalho, e finalmente *O Mártir do Calvário,* de Eduardo Garrido. Da idéia, segundo J. Galante de Sousa, participou Paulo

Barreto (1881-1921), nome do brilhante cronista e jornalista que usou o pseudônimo de João do Rio, autor ele próprio de peças que se inscrevem entre as melhores do seu tempo. A habilidade literária de João do Rio, aliada ao seu conhecimento dos mecanismos do drama, produziu bons resultados em *Eva,* peça estreada em 1915. Outras das suas obras: *Chic-Chic* (revista, com música de Luís Moreira, enc. 1906), *A Bela Mme. Vargas* (enc. 1912).

O sentimento de uma Europa perdida apossou-se das elites brasileiras logo aos primeiros fragores da guerra, que por outro lado fez declinar a presença de companhias estrangeiras nos palcos das cidades maiores. O fruto mais autêntico do tempo — e que a outros tempos não resistiu — em consonância com a tendência nacionalista que se espalhava, foi *Flores de Sombra* de Cláudio de Sousa (1876-1954), obra de louvor às virtudes do campo e da família à maneira antiga, acolhida com entusiasmo desde a sua estréia em São Paulo, em 1916, e em seguida levada a outras partes do País. *Onde Canta o Sabiá,* de Gastão Tojeiro (1880-1965), apresentada no Rio pela primeira vez em 1921, retomou a tônica tradicionalista. A comédia voltou-se novamente para os costumes e Armando Gonzaga (1889-1954) foi o autor mais representativo do gênero tal como ele aparecia *(A Flor dos Maridos,* enc. 1922; *Cala a Boca, Etelvina!...,* de 1925) — a comédia, já prestigiada em 1915, ao inaugurar-se o Trianon, do Rio, que sobre ela construiu o seu renome. Aí, em 1917, Leopoldo Fróis afirmava-se definitivamente como grande ator.

No ano histórico da Semana de Arte Moderna, uma reação mais eloqüente, embora ilhada, contra o atraso artístico do teatro brasileiro se fez sentir através de Renato Viana (1894-1953), com o apoio do poeta Ronald de Carvalho e do compositor Villa-Lobos. Esse ato de inquietação recebeu o nome de "Batalha da Quimera" e dele adveio a encenação de *A Última Encarnação de Fausto* (1922), do próprio Viana, infelizmente inferior como dramaturgo do que como animador de acontecimentos. Falou-se pela primeira vez, com suficiente informação, dos grandes teóricos do teatro moderno, de Jacques Copeau a Max Reinhardt e Meyerhold. Mas os encontros da Semana de Arte Moderna não incluiriam o teatro nos seus esforços para mudar os rumos da vida artística e literária do País. Oswald de Andrade (1890-1954) deixou na sua obra impressa a mais importante experiência dramatúrgica dos promotores da Semana (*O Homem e o Cavalo,* publ. 1934; *A Morta, O Rei da Vela,* publs. 1937), cuja validez somente em 1967 se comprovava. O drama para o qual a montagem de *O Rei da Vela,* feita nesse ano pelo Teatro Oficina, de São Paulo, iria chamar a atenção não foi o primeiro escrito de Oswald de Andrade vivido no palco, nem os dois outros impressos na década de 30. Quando da sua visita ao Brasil em 1916, em missão cultural do governo francês, idêntica à que assumiria Jacques Copeau nos Estados em 1917, Aurélien Lugné-Poë apresentara parte de *Leur âme* (publ. também em 1916), texto subscrito por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. Ressonância tardia — e fugaz — da Semana foi o Teatro de Experiência, criado em São Paulo, em 1933, por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas Modernos, que em sua existência de três dias encenou o *Bailado do Deus Morto,* de possível inspiração surrealista e criação do próprio artista.

Renato Viana deveria continuar os seus ensaios de renovação por toda a década de 20 (Colmeia, Caverna Mágica), na seguinte (Teatro de Arte, Teatro-Escola) e ainda ao fundar a Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul, em 1942, e em iniciativas da mesma índole. Outros o acompanharam neste esforço de limitado efeito. Em 1927, Eugênia (1899-1948) e Álvaro Moreyra (1888-1964) criavam no Rio de Janeiro o Teatro de Brinquedo e no mesmo ano o cronista estreava, no Cassino Beira-Mar, em sala acomodada por Luís Peixoto e Lúcio Costa, a sua peça *Adão, Eva e Outros Membros da Família.* Da experiência, de inegável consistência, participaram também Di Cavalcanti, Joracy Camargo, Álvarus, Atílio Milano, Brutus Pedreira, Vasco Leitão da Cunha, Heckel Tavares, Bibi Ferreira, entre outras personalidades que no futuro deveriam encontrar-se em posições influentes em diversos campos da vida do País. A Joracy Camargo (1898-1973) se reservaria uma presença atuante no teatro, não apenas como autor de *Deus Lhe Pague,* peça apresentada pela primeira vez em 1932 e, trinta anos depois de estreada, com um índice de dez mil espetáculos em seu favor, mas também como estimulador de órgãos representativos da classe teatral. *Deus Lhe Pague* se propunha à categoria de "teatro social", objetivo que naquele mesmo ano, com antecedência de meses, Jaime Costa e sua companhia fizeram constar da literatura publicitária de *Andaime,* de Paulo Torres, em São Paulo. Ainda da numerosa dramaturgia de Joracy Camargo, onde preponderou a comédia, mas que não deixou de render o seu tributo à revista e a outros gêneros: *O Bobo do Rei* (enc. 1930), *Maria Cachucha* (enc. 1933), *A Pupila dos Meus Olhos* (enc. 1940). Em 1945, Joracy Camargo publicou *O Teatro Soviético,* resultado de observações que havia feito durante uma viagem à URSS.

O ator e as empresas criadas em seu redor foram o centro da vida teatral nas década de 20 e 30. Leopoldo Fróis, nascido em 1882, tornou-se figura dominante na primeira parte deste período, mas mesmo antes de o grande intérprete embarcar em 1929 para a Europa, onde faleceria três anos depois, num sanatório suíço, novas companhias se haviam constituído, tendo em vista o público do Rio e São Paulo e as excursões pelo território nacional. A partir de 1924, quando criaram as suas empresas, Jaime Costa (1897-1967) e Procópio Ferreira (1898-1980) passaram a uma permanente evidência. Já em 1921, Oduvaldo Viana (1892-1972) havia organizado a companhia Abigail Maia (depois Abigail Maia-Raul Roulien) e isto significava a adesão do autor ao sistema dominante. Ativo desde a primeira década do século, quando foram conhecidos os seus trabalhos de estréia *(O Ordenança do Coronel,* enc. 1916), o criador de *Manhãs de Sol* (publ. 1941) teve como co-fundador da sua empresa Viriato Correia (1884-1967), tão prolífico quanto ele até os anos de 40 e 50, de quando datam *Pobre-Diabo* (enc. 1944) e *Os Lingüiceiros Roderiz* (publ. 1953), na elaboração de peças ao gosto do período. Formada como atriz junto a Leopoldo Fróis, Dulcina de Morais, nascida em 1911, surgiria como empresária em 1934, associada ao seu marido Odilon Azevedo, e da sua presença resultaram novas aberturas no repertório, que Jaime Costa já havia ensaiado em 1924, quando apresentara *Pois... É Isso,* título — hoje dissonante — que recebeu, em tradução, *Così è, se vi pare,* de Pirandello. Noel Coward, Verneuil, Jacques Deval foram alguns dos autores da primeira hora de Dulcina, que em 1944 não teria perdido o seu desejo de renovar-se, elegendo Shaw e Giraudoux para a sua programação do ano. Em 1938, outra companhia, a Brasileira de Comédias, com Rodolfo Maier e Sadi Cabral no seu conjunto, iniciava a bem-sucedida carreira de *Iaiá Boneca,* de Ernâni Fornari (nascido em 1899). Novas companhias apareceriam no começo da década de 40, entre as quais as de Eva Todor e Luís Iglésias (1940), a de Bibi Ferreira (1945) e a de Henriette Morineau, Carlos Brant e Hélio Rodrigues (Os Artistas Unidos, 1946).

As tentativas isoladas não chegaram a modificar o quadro geral do teatro brasileiro. A reformulação em profundidade e a tomada de contacto com as grandes correntes mundiais viriam, a partir do fim da década de 30, ainda em forma exploratória, nas medidas que levaram à criação do Teatro do Estudante do Brasil e do grupo que, logo depois, iria chamar-se Os Comediantes. Concebido e dirigido por Pascoal Carlos Magno (1906-1980), o núcleo de amadores da Casa do Estudante do Brasil foi fundado no Rio em 1938, sob a orientação artística de Itália Fausta; logo acumularia um repertório de clássicos — do mesmo ano a apresentação de *Romeu e Julieta,* de Shakespeare, em tradução de Onestaldo de Pennafort, encenada pela grande atriz, com Sônia Oiticica e Paulo Ventania Porto nos papéis principais — que percorreu o País e encontrou o seu ponto mais alto no *Hamlet* protagonizado por Sérgio Cardoso em 1948, já sob a direção do encenador alemão Hoffmann Harnisch, confiado o papel de Ofélia a Maria Fernanda, filha da poetisa Cecília Meirelles, e o cenário a Pernambuco de Oliveira, de destacada atuação no TEB, como cenógrafo e intérprete. Na esteira do teatro de Pascoal Carlos Magno surgiram, em 1939, o Teatro Acadêmico carioca, criado por Mário Brasini, que no ano seguinte levaria ao palco *Carcaças Humanas,* da autoria do seu fundador, e em 1940 o Teatro Universitário, dirigido no Rio por Jerusa Camões. Durante dez anos o Teatro Universitário se manteve em evidência, nele firmando a sua vocação, entre outros, Natália Timberg, Dênio Nogueira e Sérgio Brito. Em 1939, estimulados pelo exemplo dos seus colegas cariocas, universitários paulistas, tendo à frente Georges Raeders, faziam sua experiência de palco, também sobre o repertório shakespeariano *(Noite de Reis).*

Mas seriam Os Comediantes os responsáveis pela definitiva ação de ruptura, neste período decisivo para a implantação do teatro moderno no Brasil. A primeira apresentação pública do novo grupo, conforme depoimento de um dos seus fundadores, Agostinho Olavo ("Os Comediantes: um Movimento de Renovação", em *Dionysos,* n. 18, 1974), ocorreu em começos de 1940, com a montagem de *A Verdade de Cada Um,* título dado por Brutus Pedreira à sua tradução de *Così è, se vi pare,* de Pirandello. Sete dias depois, ainda no mês de janeiro de 1940, Os Comediantes ofereciam *Uma Mulher e Três Palhaços (Voulez-vous jouer avec moâ?),* de Marcel Achard, como da primeira vez dirigidos em cena por Adacto Filho, com cenários de Agostinho Olavo e figurinos de Santa Rosa. Nos preparativos para a formação de Os Comediantes, iniciados em 1938, e na sua posterior existência, como grupo amador e depois profissional, tomaram parte, entre outros, Celso Kelly, Jorge de Castro, Luísa Barreto Leite, Adacto Filho, Nadir Braga, Nélson Vaz, José Magalhães Graça, Martim Gonçalves, Sandro Polloni, Maria Della Costa, Jardel Filho, Gustavo A. Dória, Bella Pais Leme, Miroel Silveira. À equipe liderada, na fase da estréia pública, por Brutus Pedreira (1904-1964) e que contou com a colaboração do pintor Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956), efetivamente a sua "grande chama", como dele disse Gustavo Dória, juntar-se-ia depois Zbygniew Ziembinski, encenador polonês nascido em 1908, que a guerra fez chegar ao Brasil em 1941. De formação expressionista, Ziembinski aplicaria nos espetáculos de Os Comediantes novos critérios de *mise en scène* que trouxera da sua vivência na Europa. A sua presença no Brasil (que o perdia para a morte em 1978), de reconhecida importância, seria exemplo para a vinda de outros homens de teatro, que se tornaram peças fundamentais na implantação do teatro moderno no Brasil: Luciano Salce, Gianni Ratto, Maurice Vaneau, Adolfo Celi, Alberto d'Aversa, Ruggero Jacobbi e outros. As lições de um teatro europeu em permanente mudança encontravam finalmente, numa nova geração brasileira, o desejo de atualização e reforma de raízes, confluência que até então não havia acontecido. Neste panorama de modificações, houve a presença no Brasil, durante a guerra, de Louis Jouvet e de atores franceses que chegaram a desenvolver intensa atividade e encenaram espetáculos, do repertório tradicional e moderno do seu país, no Rio e São Paulo, nos primeiros anos de 40. Entre outras peças, Jouvet apresentara, em 1941 *Knock, ou le triomphe de la médecine,* de Jules Romains, e em 1942 *L'annonce faite à Marie,* de Claudel. Foi deste mesmo ano a estréia mundial de *L'Apollon de Marsac,* de Giraudoux, que Jouvet promoveu no Rio de Janeiro. Este exemplo vivo de um bom teatro teve real repercussão. Procurado pelos orientadores de Os Comediantes, Jouvet ofereceu-lhes uma lição determinante, mencionada por Gustavo Dória: "Qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente uma platéia, não estaria realmente realizando nada enquanto não prestigiasse e incrementasse a literatura nacional! (...) O ponto de partida era o autor brasileiro". Assim pensava Jouvet.

Com espetáculos sobre textos estrangeiros intercalados e precedendo grandes montagens como a de *Desejo (Desire under the Elms),* de Eugene O'Neill, realizada em 1946 (entre as criações do ano final de 1947: *Terras do Sem-Fim,* adaptação do romance de Jorge Amado por Graça Melo, e *Não Sou Eu...,* de Edgar da Rocha Miranda), Os Comediantes levaram à cena em 1943, sob a direção de Ziembinski, *Vestido de Noiva,* de Nélson Rodrigues, e a estréia da peça — que não era a primeira do autor, antecedendo-a no palco *A Mulher sem Pecado,* apresentada em 1941 pela companhia do Serviço Nacional de Teatro — não deixou dúvidas quanto à sua relevância. Nascido no Recife em 1912, Nélson Rodrigues rompia, com a sua segunda obra encenada, as estruturas da dramaturgia predominante no Brasil, mediante o emprego de elementos não-convencionais, de recursos próximos do Expressionismo, de uma linguagem intensa e tributária do teatro. Havia também, como dado novo, a hábil teatralização dos planos do consciente, do subconsciente e da memória. Influenciado por O'Neill e Pirandello, Nélson Rodrigues, não obstante o desnível de algumas das suas obras e a discutível importância de muitas das suas tramas, elevou a dramaturgia brasileira ao padrão já atingido por outros campos da literatura, em confronto com os quais ela se colocara em posição subalterna. Suas virtudes e defeitos se confirmaram em *Anjo Negro* (1946), *A Valsa nº 6* (1951), *A Falecida* (1954), *Senhora dos Afogados* (1955), *Viúva porém Honesta* (1957), *Os Sete Gatinhos* (1958), *Toda Nudez Será Castigada* (1966), *Álbum de Família* (1968), *Anti-Nélson Rodrigues* (1974), e nas suas demais obras. São as das estréias as datas desta relação. Em 1980, falecia Nélson Rodrigues.

Com a literatura dramática, pela revelação de Nélson Rodrigues em altitude equivalente à da *mise en scène* que se renovara, o clima foi propício ao aparecimento de novos grupos preocupados com a reforma do teatro e a ampliação das suas áreas culturais e sociais. No Recife, em 1941, tinha começo o Teatro de Amadores de Pernambuco, com a apresentação de *Knock,* *ou o Triunfo da Medicina (Knock, ou le triomphe de la médecine)*, de Jules Romains. O punhado de atores de Valdemar de Oliveira (1900-1977), precedidos no seu pioneirismo, na década de 30, pelo Grupo Gente Nossa (1931-1941), dirigido por Samuel Campelo (1889-1939), fez voltarem-se para o Nordeste as atenções do País. O TAP, que na fase inicial convocou para o seu palco alguns dos melhores encenadores estrangeiros e brasileiros atuantes em outros centros, é hoje seguramente uma das mais antigas agremiações teatrais em funcionamento, tendo inaugurado em 1970 a sua moderna casa, Nosso Teatro, na Capital pernambucana. Em 1946 aparecia o Teatro do Estudante de Pernambuco, fundado por Hermilo Borba Filho, Joel Pontes (1926-1977), Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães, entre outros. No Rio, Abdias do Nascimento fazia estrear em 1945, com uma montagem de *O Imperador Jones (The Emperor Jones)*, de O'Neill, o Teatro Experimental do Negro, entre cujos propósitos estava a criação de uma dramaturgia voltada para o homem de cor, seus problemas e mitos e donde surgiram, entre outros trabalhos, *Aruanda* (enc. 1948), de Joaquim Ribeiro, *Além do Rio* (enc. 1957), de Agostinho Olavo, e *Sortilégio*, do próprio Abdias do Nascimento, apresentado no Rio em 1957.

O processo de modernização atingiu novos níveis com o Teatro Brasileiro de Comédia, criado em 1948 pelo industrial Franco Zampari, com a colaboração de Francisco Matarazzo Sobrinho e outros industriais e banqueiros, antecedido por alguns grupos de amadores que marcaram esse momento do moderno teatro paulista: o Grupo de Teatro Experimental, a que se associou o nome de Abílio Pereira de Almeida, o grupo de Madalena Nicoll, The English Players, voltado para a dramaturgia de língua inglesa, e o Grupo Universitário de Teatro, criado por Décio de Almeida Prado em 1943, ativo durante cerca de quatro anos. Tornava-se São Paulo outro pólo teatral, pondo-se ao lado do Rio de Janeiro, por muito tempo o grande centro da arte dramática no País. Tendo constituído um elenco permanente dos mais brilhantes, o TBC chamou a si, nos seus melhores momentos, a encenação de autores estrangeiros, até então desconhecidos, ou mal divulgados no Brasil, com incidência maior em Pirandello, Anouilh, Tennessee Williams, Sartre, Goldoni, Strindberg, Arthur Miller. Por muito tempo a mesma preferência prevaleceu em relação aos encenadores e somente quase uma década depois de fundado o TBC iria modificar esta posição, quando admitiu um jovem diretor brasileiro, Flávio Rangel. Tal política, a despeito dos seus aspectos negativos nos dezoito anos de existência do TBC, canalizou para o Brasil o cabedal de experiência de homens como Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Ruggero Jacobbi e Luciano Salce, que nele trabalharam. Muitos dos melhores atores do teatro moderno brasileiro pertenceram aos quadros da casa de Zampari: Sérgio Cardoso

(1925-1972), Cacilda Becker (1921-1969), Paulo Autran, nascido em 1922, Jardel Filho, de 1928, Tônia Carrero, de 1928, Maria della Costa, de 1927. Por iniciativa destes, em associação entre si ou com outros, surgiram várias companhias, legítimas continuadoras de um teatro que se reformulava: a Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker, a Nídia-Lícia-Sérgio Cardoso. Quanto ao seu repertório, foram severas as críticas ao TBC pela indiferença em relação à dramaturgia brasileira. Com efeito, a situação só se modificaria no início da década de 60, com o ingresso de Flávio Rangel, o desafio de grupos independentes, como o Arena, que se firmavam sobre as obras de autores brasileiros, e após uma sucessão de crises na organização, acentuadas com a constituição em 1954 de um elenco no Rio de Janeiro. Dos autores brasileiros, a exceção admitida pelo TBC na sua primeira fase foi Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), que proporcionou o melhor da sua obra em *Paiol Velho* (enc. 1951), imagem da decadência da aristocracia do campo, criada no palco por Ziembinski. Outras peças de sua autoria com as respectivas estréias: *O Pif-Paf* (1942), *A Mulher do Próximo* (1948), *Santa Marta Fabril S.A.* (1955), *Moral em Concordata* (1956), *O Círculo de Champagne* (1964).

O Rio, como da sua tradição, amadurecia um repertório cômico de bom nível. Engajado no palco desde a década de 30, Silveira Sampaio (1914-1965) preencheu os anos de 40 e 50 com a sua aptidão para o gênero. Ator, autor e empresário do Teatro de Bolso, em Ipanema, o comediógrafo exercitou a sua *verve* na sátira aos costumes e à política (*Futebol em Família,* enc. 1931; *Triângulo Escaleno,* enc. 1951; *Sua Exa. em 26 Poses,* em colab. Teófilo de Vasconcelos, enc. 1954). Também através da comédia, no seu caso extraída de fontes eruditas, fez época Guilherme de Figueiredo, de 1915 (*Um Deus Dormiu Lá em Casa,* enc. 1948; *Amanhã se não Chover,* enc. 1950; *A Raposa e as Uvas,* enc. 1953; *Os Fantasmas,* publ. 1956). Seria um dos autores brasileiros mais representados no Exterior: entre outras montagens, as de *A Raposa e as Uvas* em Viena, em 1955, em Buenos Aires, em 1956. Ao gênero se dedicaram também Henrique Pongetti (1899-1979): *Os Maridos Avisam Sempre,* de 1953; *Society em Baby Doll,* de 1958, e Raimundo Magalhães Júnior, de 1907 (*Aventuras da Família Lero-Lero,* enc. 1944; *Essa Mulher É Minha,* enc. 1950); tributário também de outras modalidades dramáticas: *Canção dentro do Pão* (enc. 1953), *Um Judeu* (enc. 1939). Nos anos de 50 Pedro Bloch, nascido em 1914, tornou-se conhecido principalmente através do seu monólogo *As Mãos de Eurídice* (enc. 1951); a comédia seria também o seu território (*A Camisola do Anjo, Um Cravo na Lapela,* encs. 1951; *Dona Xepa,* publ. 1958). Ainda da extensa e diversificada produção de Pedro Bloch: *LSD, O Contrato Azul* (enc. 1970). Humorista dos mais brilhantes da imprensa brasileira, Millôr Fernandes, de 1924, continuou a tradição cômica carioca em *Uma Mulher em Três Atos* (enc. 1952), *Do Tamanho de um Defunto* (enc. 1955), entre outras obras. A sua participação na vida teatral tem sido mais ampla e efetiva: firmaria em 1965, com Flávio Rangel, *Liberdade, Liberdade,* em 1967 *O Homem do Princípio ao Fim,* montagem de textos de vários autores estrangeiros e brasileiros, em 1969 *Ato sem Perdão.*

A década de 50 esboçou as profundas modificações que nos dez anos seguintes se operariam no teatro brasileiro. Em 1951, Maria Clara Machado criava, no Rio, O Tablado, organização de amadores que em suas diferentes fases apresentou um repertório de qualidade (Anouilh, Synge, Tchekhov, Thornton Wilder, Lorca, entre outros) e contou com a colaboração de talentosos homens de teatro já consagrados ou em formação: Martim Gonçalves, Brutus Pedreira, João Augusto, Roberto de Cleto. O teatro infantil seria outro fator de prestígio de O Tablado. Em abril de 1953 estreava no Museu de Arte Moderna de São Paulo o Teatro de Arena, fundado por José Renato, que fizera as suas primeiras encenações na Escola de Arte Dramática, cujos cursos seguira. Abria-se nova fase da vida teatral do País: uma geração de encenadores, bem-informada daquilo que era recente e valioso no plano internacional, passava a afirma-se, na busca de sistemas autônomos de montagem e de uma dramaturgia verdadeiramente brasileira. A tendência acentuou-se quando Augusto Boal, recém-chegado de um estágio de estudos junto ao crítico norte-americano John Gassner, incorporou-se ao Arena, que acolheu também Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, oriundos do Teatro Paulista do Estudante. Dois anos depois o Arena instalava-se em casa própria e em 1958, sob a direção de José Renato, apresentava *Eles não Usam Black-Tie,* de Guarnieri, fruto do seu Seminário de Dramaturgia (aberto naquele ano), a cujos trabalhos seguiu-se o aparecimento de novos autores e nos quais tomaram parte, além dos componentes do Arena já mencionados, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, Sábato Magaldi, Barbosa Lessa, Roberto Freire, Paulo Afonso Grisolli, Raimundo Duprat, entre outros. Em 1962 o grupo paulista empreendeu experiências com a dramaturgia estrangeira, criando *Os Fuzis da Senhora Carrar (Die Gewehre der frau Carrar),* de Brecht, e *A Mandrágora (La mandragola),* de Maquiavel, acompanhadas, no ano seguinte, de *O Noviço,* de Martins Pena, e *O Melhor Juiz, o Rei (El mejor alcalde, el rey),* de Lope de Vega. *Arena Conta Zumbi,* de Boal e Guarnieri, delineou em 1965 uma nova orientação, a dos grandes musicais; em 1969 era levado a Nova Iorque, onde estreou em agosto, na St. Clement's Church, em 1971 ao festival de Nancy, em 1973 era encenado em Milão, sob o título de *Ballata di vita e di morte della gente di Palmares,* em montagem do Teatro dell'Elfo, dirigida por Gabriele Salvatores. Novas iniciativas viriam, em 1968, com a *Primeira Feira Paulista de Opinião,* que levou ao palco do Teatro Ruth Escobar seis textos de diferentes autores, com músicas de seis compositores; e em 1970 o *Teatro-Jornal: Primeira Edição,* experiência próxima do *living newspaper* norte-americano dos anos de 30, com temática e inspiração brasileiras. *Doce América, Latino-América,* criação coletiva, foi no ano seguinte a última montagem do grupo nesta etapa. Seu diretor artístico e principal animador, Augusto Boal, afastou-se do País por força do clima político vigente, retornando em 1979.

O acentuado experimentalismo que caracterizou o período, cujos limites estenderam-se até os primeiros anos de 70, foi a tônica de numerosos grupos que surgiram não somente em São Paulo e no Rio de Janeiro, também em outras cidades. Desses conjuntos de vanguarda, posição de relevo estaria reservada ao Grupo Oficina, fundado na Capital paulista em 1958, com a participação de José Celso Martínez Correa e Amir Haddad, que encenou as duas peças inaugurais, *A Ponte,* de Carlos Queiroz Teles, e *Vento Forte para Papagaio Subir,* de José Celso, figurando no elenco, entre outros, Alzira Cunha, Alberto Oliveira e Marcus Vinícius. A primeira montagem marcante do Oficina estaria no palco em 1963, com *Pequenos-Burgueses,* de Gorki, modelar na sua aplicação dos princípios de Stanislavski, sob a direção de José Celso (nascido em 1937), o responsável pelas brilhantes realizações vindouras. Modificou-se a orientação inicial do Oficina, de acolhida de formas e textos convencionais, para uma linha de grandes espetáculos experimentais, com o seu ponto mais alto em *O Rei da Vela,* de Oswald de Andrade, de 1967, nesse mesmo ano levada a Nancy, Paris e Florença. As encenações de José Celso prosseguiram: em 1968, *Galileu Galilei (Leben des Galilei),* de Brecht, em 1969, *Na Selva das Cidades (Im Dickicht der Staedte),* do autor alemão, estando no elenco da última Renato Borghi, Othon Bastos, Ítala Nandi. Em 1972, o Oficina apresentava a criação coletiva *Gracias, señor* e *As Três Irmãs,* de Tchekhov. Dois anos depois, alguns dos seus membros, em companhia de José Celso, partiam para Portugal, a fim de efetuar nesse país pesquisas no campo do teatro, sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian. Da obra dramática de José Celso: *A Incubadeira* (enc. 1959), *A Engrenagem* (enc. 1960), em colaboração com Augusto Boal, adaptação do roteiro cinematográfico de Jean-Paul Sartre.

Do confronto de um texto brasileiro escrito por um dos expoentes da Semana de Arte Moderna, *O Rei da Vela,* com uma técnica e uma filosofia de montagem que captavam as linhas dominantes do que havia de mais avançado na ocasião, resultaria aquilo que José Celso Martínez Correa reclamava: um "teatro da crueldade brasileira — do absurdo brasileiro — teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos", conforme declarou em entrevista a Tite de Lemos. O espírito artaudiano, com as nuanças do meio, já estava presente no campo experimentalista do teatro brasileiro, e tinha sido evidente em espetáculos anteriores, de outros grupos e encenadores, em *Onde Canta o Sabiá,* sobre o texto de Gastão Tojeiro, que Paulo Afonso Grisolli criara em 1966, e reviveria em 1968 em *Roda Viva,* de Chico Buarque de Holanda (nascido em 1944), também encenado por José Celso Martínez Correa, já não pelo Oficina, no Teatro Princesa Isabel, do Rio de

Janeiro.

Elucidativa das vinculações do teatro contemporâneo do Brasil, nessa fase, com as grandes correntes internacionais foi a visita que os principais componentes do Living Theatre norte-americano, inclusive Julian Beck e Judith Malina, fizeram ao País, em 1970, a convite do Oficina, com a colaboração da empresária Ruth Escobar, para trabalho em conjunto com o Grupo Lobo, de Buenos Aires, e atores e diretores brasileiros. A aproximação deveria efetuar-se também por outros canais. Ainda em 1970 vieram Joe Chaikin, do Open Theatre de Nova Iorque, a companhia francesa de Jacques Mauclair, Eugène Ionesco e Jean Genet. Finalmente em 1974 era Jerzy Grotowski que aportava, para fazer conferências no Rio e São Paulo, precedido em um ano por Roger Planchon e o Théâtre National Populaire. No particular, o ano de 1974 foi dos mais expressivos, registrando a presença de Jorge Lavelli e, através do I Festival Internacional de Teatro, promovido por Ruth Escobar, as de Robert Wilson, Nuria Espert, de A Comuna, o conhecido grupo português.

É correta a observação de Maria Helena Kuehner de que o teatro musical da década de 60 assumiu "feição muito própria e nossa, totalmente diversa da comédia musical americana, por exemplo". *Orfeu da Conceição,* de Vinícius de Morais (1913-1980), com música de Tom Jobim, apresentado em 1956 no Teatro Municipal do Rio, foi um dos primeiros encontros do teatro com a música popular em sua fase de renovação e abriu este capítulo da história do espetáculo no Brasil, original e diversificado nos seus pormenores. *Revolução na América do Sul,* de Augusto Boal, que o Arena apresentou em 1960, usou a música com propósitos brechtianos. Quatro anos depois, o *Show Opinião,* dirigido no Rio por Boal, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, e direção musical de Dorival Caymmi Filho, pôs ênfase nos elementos musicais, sem sacrifício dos de representação, acentuados ainda mais em *Arena Conta Zumbi* (1965), de Guarnieri e Boal, e música de Edu Lobo. Este se fez seguir de *Arena Conta Tiradentes,* dos mesmos autores, criação do Arena em 1967. Na última dessas montagens, Boal, que a dirigiu, introduziu o Sistema Coringa, maneira especial de distribuição dos papéis, que lhe valeu o Prêmio Molière. A música foi firmada por Theo Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso, Gilberto Gil, sendo de Flávio Império os cenários e figurinos. O emprego do documento e da montagem de textos literários, tônica do musical dos últimos anos de 60, caracterizou também *Liberdade, Liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Modificando-se em cada caso, mas criando constantes que os distanciavam das formas usuais, os espetáculos com música teriam êxito não só de público como de crítica. Êxito que acompanhou a montagem de *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come,* de Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho (argumento criado por Armando Costa, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá, Teresa Aragão e Denoy de Oliveira), apresentado no Rio em 1966 pelo Grupo Opinião, com *mise en scène* de Gianni Ratto e música de Jenny Marcondes e Denoy de Oliveira. *Morte e Vida Severina,* teatralização do poema de João Cabral de Melo Neto, dirigida por Silnei Siqueira em 1965 e musicada por Chico Buarque de Holanda, daria ao Teatro da Universidade Católica de São Paulo, orientado por Roberto Freire, o grande prêmio do festival de Nancy, em 1966; neste mesmo ano teve acesso ao palco do Théâtre des Nations. Em 1971, Gianfrancesco Guarnieri apresentava pela primeira vez no Teatro Castro Alves, de Salvador, com músicas de Toquinho, *Castro Alves Pede Passagem,* onde os componentes musicais serviam a uma estrutura dramática muito mais elaborada. Do ano anterior foi *Alice no País Divino Maravilhoso,* firmado por Paulo Afonso Grisolli e Luís Carlos Maciel, entre outros.

Constituído após a apresentação do *Show Opinião* (1964), do qual foi co-produtor o Arena, de São Paulo, o Grupo Opinião, do Rio, incluiu-se entre os principais núcleos experimentais do teatro brasileiro, na década de 60. Tendo na relação dos seus fundadores Oduvaldo Viana Filho, João das Neves, Paulo Pontes, Armando Costa, Teresa Aragão, Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira, o Opinião apresentou, entre outros espetáculos: *Liberdade, Liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, dirigido pelo segundo, com Paulo Autran, Teresa Raquel, Oduvaldo Viana Filho, Nara Leão e outros no elenco (em 1974, era levado, com o título de *Libertad, libertad,* ao Festival de Teatro Chicano, na Cidade do México, pelo Teatro Universitário da Costa Rica); *O Samba Pede Passagem* (1965), coordenado por Oduvaldo Viana Filho e Sérgio Cabral, com Araci de Almeida, Baden Powell e outros nomes da música popular; *A Saída, onde Fica a Saída* (1967), de Ferreira Gullar, Armando Costa e Antônio Carlos Fontoura, dirigido por João das Neves; *Doutor Getúlio, Sua Vida, Sua Glória* (1968), de Dias Gomes e Ferreira Gullar, considerado uma das melhores criações do grupo.

No Rio, neste período, tiveram atuação destacada, no Teatro do Rio e depois no Ipanema, Ivã de Albuquerque e Rubens Correa, responsáveis por uma série de espetáculos de alto padrão artístico, entre os quais *O Arquiteto e o Imperador da Assíria (L'architecte et l'empereur d' Assyrie),* de Arrabal, levado ao palco em 1970. No mesmo ano Víctor García, diretor argentino atuante no teatro francês, apresentava *O Balcão (Le balcon),* de Jean Genet (estreado em fins do ano anterior), tendo já montado em 1968, também em São Paulo, *Cemitério de Automóveis (Le cimetière des voitures),* de Arrabal, ambos produzidos por Ruth Escobar. Em São Paulo, o Teatro do Sesi, sob a direção artística de Osmar Rodrigues Cruz, teve desempenho em que alguns críticos viram identidade de propósitos com o Théâtre National Populaire, da França, nos seus esforços para levar ao grande público bons autores nacionais e estrangeiros. Até 1970 já havia promovido mais de 2.200 representações, dadas a mais de um milhão de espectadores, dispondo de conjuntos itinerantes no Interior do Estado. Pelo plano superior da sua contribuição, tiveram ainda os seus nomes assegurados na história destas últimas décadas do teatro brasileiro: o Teatro dos Sete, criado no Rio por Gianni Ratto, Sérgio Brito, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Alfredo Souto de Almeida e Luciana Petrucelli; o Teatro da Praça, iniciativa carioca de Kalma Murtinho, Geraldo Queirós, Carmen Sílvia Murgel e Paulo Araújo; o Teatro Jovem, também no Rio, sob a direção de Cléber Santos, e ainda no Rio, A Gente, a Comunidade, e em São Paulo o grupo Decisão. Os Centros Populares de Cultura, surgidos na década de 60 no Rio de Janeiro e em outros Estados, graças à sua tentativa de atingir amplas camadas do povo, mereceram de um dos bons cronistas do novo teatro brasileiro, Gustavo Dória, o seguinte comentário: "De tudo, porém, ficou um saldo positivo em proveito do teatro, pois que publicações, contato direto com o povo e a revelação de novos elementos de valor artístico, despertaram a atenção para toda uma parcela que praticamente desconhecia as nossas atividades artísticas, ao mesmo tempo que as enriquecia com novos valores já bem positivados".

Um teatro de *mise en scène,* de procura de novas formas de montagem — com algum prejuízo para o drama, que o seu nível de experimentalismo não atingiu, tem observado a crítica — de contato com as grandes correntes internacionais, em que se têm empenhado, desde 1960, além dos encenadores já mencionados, outros de talento e habilidade. José Renato, nascido em 1926, um dos numerosos homens de teatro saídos da Escola de Arte Dramática para uma posição proeminente na vida artística e profissional, além da sua atuação no Arena, do qual foi fundador, tem tido ampla intervenção no teatro contemporâneo. Flávio Rangel (de 1934) esteve até 1963 no T B C. Em 1960 sua montagem de *Gimba, Presidente dos Valentes,* de Guarnieri, com o Teatro Popular de Arte de Maria della Costa, mereceu o prêmio Melhor Teatro Popular, do Théâtre des Nations. Em produção independente, percorreu o País, em 1967, a sua versão de *Édipo-Rei,* protagonizada por Paulo Autran. Em 1968 encenou *Os Inconfidentes,* sobre a obra de Cecília Meireles. Também jornalista, Paulo Afonso Grisolli, nascido em 1934, trabalhou com Roger Planchon. Dirigiu no Rio, em 1965, *Mortos sem Sepultura (Morts sans sépulture),* de Jean-Paul Sartre, e em 1966, *Onde Canta o Sabiá,* de Gastão Tojeiro. Foi, com Amir Haddad, um dos fundadores, em 1967, de A Comunidade, grupo lançado com *A Parábola da Megera Indomável,* cujo texto escreveu. Amir Haddad tem entre as suas montagens mais importantes: *A Construção* (1969), de Altimar de Alencar Pimentel, *Fim de Jogo (Fin de partie),* de Beckett, *A Dama do Camarote,* de Castro Viana, ambas de 1970, *Tango,* de Slawomir Mrozek, de 1972. Antunes Filho, nascido em 1930 e discípulo de Flaminio Bollini, Luciano Salce e Ruggero Jacobbi, afirmou-se com a sua montagem de *O Diário de Anne Frank,* na adaptação de Albert Hackett e Frances Goodrich *(The Diary of Anne Frank),* apresentada em São Paulo em 1958. Vieram depois, entre outras encenações: *Peer Gynt,* de Ibsen, *Corpo a Corpo,* de Oduvaldo Viana Filho, ambas de 1971, *Bonitinha mas Ordinária,* de Nélson Rodrigues, em 1974. Entre os encenadores estrangeiros que se fixaram no meio teatral brasileiro, o italiano Gianni Ratto é sem dúvida o que demonstrou maior consonância com as novas tendências da dramaturgia e da encenação no Brasil, posta em evidência já em *A Moratória,* de Jorge Andrade, em 1955, e posteriormente confirmada: *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come* (1966), de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, *Ubu Rei (Ubu-roi)* de Jarry, em 1969, *O Jogo do Poder* (1974), montagem de textos de Shakespeare por Carlos Queiroz Teles. Ativo também no teatro brasileiro permanece o belga Maurice Vaneau, oriundo do TBC: *Quatro num Quarto (A Quadratura do Círculo),* de Kataiev, em 1962, *Os Ossos do Barão* (1963), de Jorge Andrade, *Os Rapazes da Banda (The Boys in the Band),* de Matt Crowley, em 1970, *Caminhada,* em 1974. Mencione-se, por fim, Alberto d'Aversa, falecido em 1969, após bons serviços prestados ao teatro no Brasil. Algumas das suas encenações: *Panorama Visto da Ponte (A View from the Bridge),* de Arthur Miller, no TBC, em 1958, *Os Males da Juventude (Krankheit der Jugend),* de Ferdinand Bruckner, em São Paulo (1961), *Biedermann e os Incendiários (Biedermann und die Brandstifter,* de Max Frisch), em Salvador (1968), na Escola de Teatro.

Ainda em posição de relevo na *mise en scène* contemporânea: Ademar Guerra *(Marat/Sade,* 1967; *Hair,* 1969; *Tom Paine,* de Paul Foster, 1970; *Lulu,* de Wedekind, 1974), Fernando Peixoto *(Don Juan,* de Molière, 1970; *Frei Caneca,* de Carlos Queiroz Teles, 1972; *Um Grito Parado no Ar,* de Gianfrancesco Guarnieri, 1973), Celso Nunes *(O Interrogatório — Die Ermittlung,* de Peter Weiss, 1970), Fauzi Arap *(Macbeth,* 1970), Antônio Pedro *(O Botequim,* de Gianfrancesco Guarnieri, 1973), Silnei Siqueira *(O Que Você Vai Ser Quando Crescer?,* criação coletiva, 1974), Walmor Chagas *(A Visita da Velha Senhora — Der Besuch der alten Dame,* de Duerrenmatt, de 1962), Bárbara Heliodora *(A Comédia dos Erros,* de Shakespeare, 1969), Gilda Grilo *(Os Convalescentes,* de José Vicente, 1970).

A cenografia moderna teve o seu ponto de partida no trabalho do pintor Tomás Santa Rosa Júnior junto aos Comediantes. Discípulos de Santa Rosa foram Fernando Pamplona e Anísio Medeiros, que após a morte do artista deram continuidade à sua obra. De mérito, também, a contribuição de Napoleão Moniz Freire, Bella Pais Leme, Joel de Carvalho e Pernambuco de Oliveira, vindo do Teatro do Estudante do Brasil. Na renovação da cenografia brasileira desempenharam importante papel os profissionais italianos que atuaram principalmente no TBC: Aldo Calvo, Gianni Ratto, Bassano Vaccarini, Tulio Costa. Uma corrente mais recente engloba Ana Letícia, atuante no Tablado, o teatro de Maria Clara Machado, Hélio Eichbauer, cenógrafo de *O Rei da Vela,* Flávio Império, arquiteto e pintor, de brilhante desempenho no Arena e no Oficina, e Marcos Flaksman.

No que diz respeito à literatura dramática, os resultados práticos do Seminário de Dramaturgia do Arena, em 1958, foram uma nova e mais aguda demonstração da tendência para prestigiar o autor brasileiro e incrementar o seu trabalho. Parte dos seus objetivos já constavam do programa do Teatro de Câmera, estreado no Rio, em 1947, com *A Corda de Prata,* de Lúcio Cardoso, e orientado pelo próprio Lúcio, Agostinho Olavo e Gustavo Dória. Deveria reproduzir-se no do Teatro Duse, criado também no Rio por Pascoal Carlos Magno, que de 1952 a 1955 apresentou considerável número de obras brasileiras, entre as quais *João sem Terra* (1952), de Hermilo Borba Filho, *Lampião* (1954), de Rachel de Queirós, *Idomeneu* (1955), de José Paulo Moreira da Fonseca. Quando em 1961 Gláucio Gil, Leo Jusi e Hélio Bloch inauguraram, no Rio, o Teatro Santa Rosa *(Procura-se uma Rosa,* de Pedro Bloch, Vinicius de Morais e Gláucio Gil, no programa) era mais um sinal positivo numa dramaturgia que, tal como a *mise en scène,* haveria de perseguir, na década de 60, forma e conteúdo autenticamente nacionais.

Após o aparecimento de Nélson Rodrigues, *A Moratória,* peça encenada em 1955 pelo teatro de Maria della Costa sob a direção de Gianni Ratto, trazia as justas dimensões de um novo autor e de uma nova mensagem. Nascido em 1922, em Barretos, Interior de São Paulo, ator graduado pela Escola de Arte Dramática, Jorge Andrade já naquela obra se definia como continuador, no drama, da literatura regional que produzira um valioso acervo, principalmente com os ficcionistas nordestinos. A crise da sociedade rural paulista fora também o tema da primeira peça que escreveu, *O Telescópio,* datada de 1951. Mas Jorge Andrade no futuro deveria deslocar o seu interesse para os problemas de outros planos sociais, como em *Os Ossos do Barão,* êxito incomum no TBC em 1963, e em *Senhora na Boca do Lixo,* levada ao palco em 1968. Explorou também os temas históricos *(Pedreira das Almas,* enc. 1958; *A Vereda da Salvação,* enc. 1964). Dramaturgo preocupado a fundo com a expressão literária, sem que isto diminua a eficácia teatral das suas peças, publicou em 1970 a sua produção dramática escrita até aquele ano, com a exclusão de algumas peças, sob o título comum (e simbólico) de *Marta, a Árvore e o Relógio,* reunindo aos textos já mencionados *O Sumidouro, As Confrarias, A Escada, Rasto atrás.*

A Dramaturgia Recente

Há na dramaturgia brasileira dos dias recentes os que a ela chegaram vindos de outros gêneros literários e aqueles para quem o drama é uma faceta entre outras da sua carreira no teatro: Rachel de Queirós *(Lampião,* enc. 1954; *A Beata Maria do Egito,* enc. 1960), Lúcio Cardoso *(O Escravo,* enc. 1943; *O Filho Pródigo,* escrita para o Teatro Experimental do Negro e por ele encenada em 1947), com seguro domínio do palco e grande ressonância no público e na crítica Antônio Callado *(Frankel,* enc. 1954; *Pedro Mico,* de 1956; *O Tesouro de Chica da Silva,* de 1959; *Forró no Engenho Cananéia,* de 1965), Jorge Amado *(O Amor de Castro Alves,* publ. 1947), Vinícius de Morais *(Orfeu da Conceição,* enc. 1956, em 1958 estréia do filme *Orphée noir,* de Marcel Camus, Palma de Ouro do festival de Cannes; *As Feras,* publ. 1968), Renata Pallottini *(A Avareza,* enc. 1969), Osman Lins *(Lisbela e o Prisioneiro,* enc. 1964; *Guerra do Cansa-Cavalo,* Prêmio Anchieta, 1967). O ator Mário Brasini escreveu, entre outras peças, *Carcaças Humanas* (enc. 1939), *A Guerra Mais ou Menos Santa* (enc. 1965). Também encenador e escritor, João Bethencourt, de 1928, ofereceu no Teatro do Absurdo a sua melhor contribuição: *Onde não Houver Inimigo Urge Criar Um,* encenada em São Paulo em 1970, juntamente com *A Cantora Careca (La cantatrice chauve),* de Ionesco, em espetáculo dirigido por José Renato e Antônio Abujamra. Suas obras têm acolhida em palcos do Exterior: para acrescentar-se a várias montagens já realizadas, era anunciada a apresentação de *O Dia em Que Raptaram o Papa* (enc. no Brasil em 1972) em Goettingen, na Alemanha, em 1975. *Frank Sinatra 4815,* outra das suas obras, estreou no Rio em 1969.

Com Gianfrancesco Guarnieri, nascido em Milão, Itália, em 1934, residente no Rio até 1954, para onde viera com um ano de idade, e a partir de então em São Paulo, tiveram acesso ao palco "os problemas sociais provocados pela industrialização", tal como a seu respeito escreveu o crítico Sábato Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro.* Em *Eles não Usam Black-Tie,* apresentada pela primeira vez em 1958 pelo Arena, foram objeto de tratamento teatral a vida e a humanidade dos morros cariocas, fonte de outra das suas peças, *Gimba, Presidente dos Valentes* (1959), levada ao festival do Théâtre des Nations, de Paris, a Portugal e à Itália, pela Companhia Maria della Costa. O operariado urbano e seus problemas surgiram, a seguir, em *A Semente* (1961). Do seu trabalho em comum com Augusto Boal resultaram os musicais *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes,* das melhores criações do Arena. Como autor e encenador, fez estrear em Salvador *Castro Alves Pede*

Passagem, em 1971, no mesmo ano apresentada em S. Paulo. Outras obras: *O Filho do cão* (1946), *Marta Saré* (1967), *Um Grito Parado no Ar* (1973) (das estréias as datas).

Augusto Boal, o outro animador do Arena, nascido em 1931, mostrou através de *Revolução na América do Sul* (1960) novo aspecto do drama brasileiro contemporâneo: com elementos de farsa e procedimentos do teatro épico, empreendeu uma larga aventura no teatro político. As grandes linhas da peça, assim como as de *José, do Parto à Sepultura* (1961), coincidiram com as da obra de Guarnieri e dos demais autores que emergiram do Seminário de Dramaturgia promovido pelo Arena em 1958: a procura de novas formas e novo teor para o drama brasileiro. No Exterior desde 1971, Boal teve encenadas em Buenos Aires, em 1972, *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* e *Torquemada.* Foi, com Guarnieri e Paulo José, o adaptador de *El mejor alcalde, el rey (O Melhor Juiz, o Rei),* de Lope de Vega, que o Arena apresentou em 1963. Também de sua autoria: *Laio Se Matou* (enc. 1958). Oduvaldo Viana Filho (nascido em 1938) explorou outro aspecto da moderna sociedade brasileira, o esporte, em *Chapetuba F. C.,* sua peça de 1959, da programação do Arena. A despeito das imperfeições da sua dramaturgia, este autor, formado nas experiências do Arena e do Opinião, prematuramente desaparecido em 1974, firmou algumas legítimas obras-primas e teve grande influência entre os seus companheiros de geração: "Um mestre na arte de dar ao jovem artista a certeza de que tinha talento para escrever sobre a sua realidade", conforme escreveu Paulo Pontes em artigo a seu respeito. Outras obras, com as suas estréias: *A Longa Noite de Cristal* (1970), *Corpo a Corpo* (1971), *Nossa Vida em Família* (1972).

A visão política ou sociológica — isto tem sido observado pela melhor crítica — foi substituída por um sentido de perplexidade perante a sociedade urbana e os seus problemas brasileiros, permeável a elementos do Teatro do Absurdo, de denúncia e de lirismo, em autores que se revelaram entre os últimos anos da década de 60 e o decênio de 70. Plínio Marcos, nascido em 1935, que passou à evidência em todo o País em 1966 com *Dois Perdidos numa Noite Suja* e teve excepcional acolhida, produzindo em 1967 *Navalha na Carne,* dá testemunho de um universo em que a violência predomina. "Conheço os fatos e não sei a solução", assim conceituou a sua posição, em declarações feitas à revista *O Cruzeiro* (18/11/67), o autor de *Quando as Máquinas Param* e *Homens de Papel* (encs. 1967), *Jornada de um Imbecil até o Entendimento* (enc. 1968), *Abajur Lilás, Esquadrão da Morte, Balbina de Iansã* (enc. 1971). Idêntico testemunho, articulado com matizes individuais segundo a obra ou o criador, tem sido o terreno comum do mais novo drama brasileiro: José Vicente (*O Assalto,* enc. 1969; *Os Convalescentes,* enc.

1970; *Hoje É Dia de Rock,* enc. 1971), Antônio Bivar (*O Começo É Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez,* enc. 1968; *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã,* enc. 1968; *O Cão Siamês de Alzira Power,* enc. 1971), Leilah Assunção *(Fala Baixo Senão Eu Grito,* enc. 1969; *Jorginho, o Machão,* enc. 1970; *Amélia ou Roda Cor de Rosa),* Isabel Câmara (*As Moças,* enc. 1969), Consuelo de Castro (*A Prova de Fogo ou Invasão dos Bárbaros,* esc. 1968; *À Flor da Pele,* enc. 1969; *Caminho de Volta,* enc. 1974). Paulo Pontes, nascido em 1940, em Campina Grande, Paraíba, e falecido em 1976, foi uma consciência reflexiva no torvelinho de tempos novos e na percepção das suas conseqüências sobre o homem (*Paraí-bê-a-bá,* enc. 1968; *Brasileiro, Profissão Esperança,* enc. 1970; *Um Edifício Chamado 200,* enc. 1971; *Check-Up,* enc. 1972, *Doutor Fausto da Silva,* enc. 1973).

Meditação sobre os conflitos da metrópole industrial no drama brasileiro mais recente, por outro lado também a tendência para vincular-se, com sentido crítico, às suas regiões de origem — concomitante com a própria regionalização do teatro — e ao processo global da criação teatral. Este aspecto será visto adiante, no presente capítulo e no último.

Nas diversas variantes que repontam das linhas maiores do teatro dos nossos dias, têm tido, ainda, real presença no palco: Edgard da Rocha Miranda (*Para onde a Terra Cresce,* 1952; *O Estranho,* 1970), Paulo Hecker Filho (*O Sal da Terra,* publ. 1958), Edy Lima (*A Farsa da Esposa Perfeita,* 1959), Francisco de Assis (*O Testamento do Cangaceiro,* 1961; *Missa Leiga,* 1972), Flávio Migliaccio (*Pintado de Alegre,* 1961), Roberto Freire (*Gente como a Gente,* 1959), Bráulio Pedroso (*O Fardão,* 1966; *Isso Devia Ser Proibido,* 1967; *A Vida Escrachada,* 1971), Maria Helena Kuehner (*Foto de Crepúsculo,* publ. 1967), Lauro César Muniz (*O Santo Milagroso,* 1963; *A Infidelidade ao Alcance de Todos,* 1966), Carlos Queiroz Teles (*A Semana, A Viagem, Frei Caneca,* 1972), César Vieira (*Rei Momo,* 1972), Roberto Ataíde (*Apareceu a Margarida,* 1973), Elói Araújo (*Seu Tipo Inesquecível,* 1970), César Vieira (*O Evangelho segundo Zebedeu* enc. 1971), Mário Prata (*O Cordão Umbilical,* 1970), Timochenko Wehbi (*A Vinda do Messias,* 1970), Sérgio Jockyman (*Marido, Matriz e Filial,* 1972), Nélson Xavier (*O Segredo do Velho Mudo,* 1972), Carlos Alberto Ratton (*Dorotéia Vai à Guerra,* 1972), Paulo Afonso Grisolli (*Avatar,* 1974). São das estréias, quando não ressalvadas, as datas acima.

De 1974 a 1980

Desde o aparecimento da primeira edição deste livro, cuja redação se concluiu em 1974, modificou-se o quadro do teatro brasileiro, de modo acentuado a partir de 1979, quando se acelerou a "liberalização" da vida política do País e, em decorrência, concedeu-se direito de palco a textos por muito tempo vetados, como *Papa Highirte* (enc. no Rio, 1979, por Nélson Xavier) e *Rasga Coração,* de Oduvaldo Viana Filho, o último aclamado como a obra-prima do falecido autor, brilhante exposição de posições políticas em duas gerações, um dos pontos mais altos da moderna dramaturgia brasileira, estreado em Curitiba em 1979, no mesmo ano no Rio, também por José Renato; e *Abajur Lilás* e *Barrela,* de Plínio Marcos, só vistos de público em 1980 (São Paulo), para trazer à lembrança apenas quatro dentre os mais hostilizados pelo mecanismo da censura, até então em plena atividade. Fruto dessa atmosfera de democracia sob medida, em 1979, após um exílio de oito anos, retornava ao Brasil Augusto Boal, já estando de volta desde o ano anterior José Celso Martínez Correa, que logo tentou reagrupar o Oficina, rebatizado Te-Ato Oficina, fazendo que São Paulo assistisse, em 1979, o que denominou *Ensaio Geral do Carnaval do Povo.* Aspecto positivo, o que se vem de referir, fortemente comprometido pelos efeitos de uma economia em crise, que gravavam de todo modo os custos de produção e de manutenção das casas de espetáculos, afetado o teatro, por outro lado, pelo desvio de muitos dos seus melhores atores e autores para a audiência da televisão, crescente em seu número. Foram, sobre tudo o que já se disse, pesadas as perdas do teatro brasileiro nesse tempo, tendo falecido muitos dos seus mais ilustres dramaturgos, intérpretes e encenadores: em 1975, Eugênio Kusnet; no ano seguinte, Hermilo Borba Filho e Paulo Pontes; em 1977, Valdemar de Oliveira e Abílio Pereira de Almeida; em 1978, Ziembinski; em 1979, Procópio Ferreira, João Augusto Azevedo e Henrique Pongetti; em 1980, Pascoal Carlos Magno, Sônia dos Humildes, Vinícius de Morais e Nélson Rodrigues; e quando já se cogitava da elaboração desta nota, Raimundo Magalhães Júnior, desaparecido em 1981, encerrando-se assim uma carreira de bons serviços, inclusive na direção da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, organização fundada em 1917.

O regime político instituído em 1964, como não podia deixar de ser, imprimiu as suas marcas no produto teatral, indiretamente através dos resultados em toda a sociedade, direta e exacerbadamente por intermédio da censura sobre a obra dramática e os espetáculos, dando margem a que, ao abrandar-se a ação desse instrumento, de 1979 em diante, assim se expressasse um autorizado observador do teatro dos últimos decênios: "Quem sabe o mal maior causado pela censura (...) tenha sido (...) o de retirar dos artistas o domínio pleno da sua criação, condicionando-os a um trabalho adaptado às circunstâncias da repressão e incapacitando-os de respirar a plenos pulmões quando isto se tornaria de novo possível" (Yan Michalski, "Uma Temporada de Transição", *Jornal do Brasil,* Rio, 27/12/80).

Eram palavras que se aplicavam aos indícios bastante desalentadores do teatro na alvorada da nova década, no eixo metropolitano Rio-São Paulo, cujos palcos, além das mazelas da extensa quadra de exceção e das já aludidas conseqüências da crise econômica, ressentiam-se do impacto cada vez mais poderoso dos padrões alienígenas de cultura, veiculados pelos seus agentes nos meios de comunicação e de opinião, sobre as formas de vida comuns e tradicionais do brasileiro.

Se traços surpreendentes se impunham à dramaturgia e à encenação na aurora dos anos 80, como a acolhida de temas não-essenciais ao conhecimento e à melhoria da sociedade — isto foi dito frontalmente pela crítica mais responsável — não se deve esquecer que uma e outra entravam numa fase de relaxamento das tensões de uma resistência que se ajuntou de modo honroso às faces do recente teatro brasileiro, pouco antes examinadas, em primeiro lugar a tomada de consciência — muitas vezes insegura, é verdade — da crescente concentração urbana e suas seqüelas sociais e humanas, das quais não terá sido a menos importante o empobrecimento material e espiritual da classe média e do operariado.

Na segunda metade dos anos 70, objeto de breve e sumário exame nestes comentários, que se valem de diferentes fontes, em particular do *Anuário do Teatro Brasileiro,* do Serviço Nacional de Teatro, e das recensões da revista *Veja* — reassumia os seus compromissos com o teatro Chico Buarque de Holanda, sustentando a linha de espetáculos com música por onde havia enveredado, com proveito, nos idos de 60. Assim em *Gota d'Água,* em estréia no Rio em 1975, em parceria com Paulo Pontes, conduzida ao palco por Gianni Ratto, em seu livre tratamento da história de Medéia, passada para as habitações coletivas cariocas, versos nobres destramente construídos, em saborosa linguagem coloquial do Rio; em Joana, a heroína, uma das mais convincentes personagens contemporâneas de mulher do povo, a quem Bibi Ferreira deu vida; na introdução à obra impressa, sérias reflexões sobre o teatro, o homem e a sociedade dos dias em curso. Depois, em *Ópera do Malandro* (enc. em 1978, Rio, por Luís Antônio Martínez Correa), a partir das obras quase homônimas de John Gay e Bertolt Brecht, e finalmente na por muito tempo proibida *Calabar,* elaborada em parceria com Rui Guerra e encenada em São Paulo em 1980, de permeio uma incursão no teatro infantil, *Os Saltimbancos,* indiretamente motivada em conto dos irmãos Grimm, esta no Rio, em 1977.

Macunaíma, de Antunes Filho e do Grupo Pau-Brasil, auxiliados na adaptação da obra de Mário de Andrade por Jacques Thièrot, no palco paulista em 1978, restou como um marco de criação cênica integral e imaginosa no decorrer desses anos. Numa época em que o termo "vanguarda" por vezes acobertava posições escapistas, outra boa realização tinha acontecido, no Rio, em 1976: *O Último Carro,* de João das Neves, pelo Grupo Opinião, foi um retorno às buscas da verdade popular (no caso a sombria verdade dos subúrbios da velha cidade), em montagem de grande beleza e vitalidade; de João das Neves, *Mural Mulher,* apresentada no Rio, em 1979, do mesmo modo que *O Último Carro,* por ele servida no texto e na montagem. Saliente contribuição ao drama escrito ofereceu Gianfrancesco Guarnieri em *Ponto de Partida* ("fábula em um ato", com música de Sérgio Ricardo), uma análise das relações da moral e do poder, numa "fábula" poética confiante no poder da palavra, em belo espetáculo de Fernando Peixoto (enc. em São Paulo em 1976), no elenco o autor, Marta Overbeck, Othon Bastos e outros. Virtuosismo na *mise em scène* provou ser a nota mais alta em encenações que não serão enumeradas nas medidas estritas deste encerrar de capítulo, voltadas como estiveram para obras estrangeiras, ou o serão noutro dos seus tópicos, por evidenciarem linhas especiais. Graças à sua associação de meios variados de expressão artística, Marilena Ansaldi esteve em posição de realce, na paisagem em que se transita, notadamente em *Isso ou Aquilo* (enc. 1975) e *Escuta, Zé* (enc. 1977), ambas estreadas em São Paulo, sob a responsabilidade de Iacov Hillel e Celso Nunes. Já no final da década, em 1979, também na Capital paulista, Marilena Ansaldi em colaboração com José Possi Neto teatralizaria *Um Sopro de Vida,* de Clarice Lispector, dirigida por Possi Neto, que ao ser apresentada no Rio mereceu de Yan Michalski a qualificação elogiosa de um momento de "alucinado lirismo"; Marilena Ansaldi e Possi Neto se associaram novamente em 1980, ano em que apresentaram *Geni,* também em São Paulo. Primeira bailarina do Teatro Municipal de São Paulo, Marilena Ansaldi ampliou a sua experiência no Teatro Bolshoi, de Moscou, e em 1975 optou por uma modalidade individualizada de teatro, em que se mesclavam a dança e o drama.

A dança teve papel decisivo, como componente cênico e poético, em bom número de criações da época: tal aconteceu, no Rio, em 1979, em *Mãe do Mato,* compilação de lendas trabalhadas por Mauro César em sua coreografia.

Diretor, Fauzi Arap assumiu as atribuições do dramaturgo, tendo apresentado em São Paulo, em 1976, *Pano de Boca,* uma reflexão do teatro sobre as suas próprias incertezas, e em 1977 *O Amor do Não,* prospecção na intimidade de personagens da classe média, ambas por ele mesmo dirigidas. *Reveillon,* peça de Flávio Márcio no Rio e em São Paulo em 1975, em encenação de Paulo José, foi considerada uma demonstração da falta de esperança que balizava a vida das grandes metrópoles; cedo, aos 34 anos, o teatro brasileiro perderia o jovem autor (fal. em 1979). Imagens, ainda, de uma classe média sob pressões provinham de uma obra estreada no ano seguinte, *Trivial Simples,* de Nélson Xavier, conflitos agudamente expostos de um casal daquele nível social, vertidos para a cena pelo cineasta e diretor Rui Guerra. Maria Adelaide Amaral despontava, no extremo da década, como uma revelação a registrar numa dramaturgia sem grandes vôos, a dos dias em exame, dando a conhecer seguras sondagens da vida metropolitana, efetuadas com os instrumentos do Realismo; de sua autoria, Cecil Thiré levava ao palco, em 1978, *Bodas de Papel,* e em 1979, *A Resistência.*

Os matizes mais brutais da realidade política brasileira espelharam-se em obras como *Patética,* de João Ribeiro Chaves Neto, inspirada no episódio Vladimir Herzog, texto que se tornou objeto de violenta repressão, até chegar, afinal, ao Tablado, em São Paulo (1980), em mãos de Celso Nunes; do mesmo autor *Concerto nº 1 para Piano e Orquestra,* montagem paulista de Sérgio Mamberti, de 1976. O desnudamento de um universo sinistro se fez ainda, em diferentes níveis de referência, alusão e realização, na linguagem incisiva de Carlos Vereza (também ator) em *Nó Cego* (em 1978, por Marcos Flaksman), menos feliz em *Transaminases,* de 1980, ambas no Rio; de maneira frontal e trágica em *Fábrica de Chocolate,* de Mário Prata (São Paulo, 1979, por Rui Guerra), e na matéria poética do prisioneiro político Alex Polari, trasladada em *Meu Companheiro Querido,* no Rio, em 1979, com Amir Haddad em sua direção. Nova obra de Jorge Andrade, *Milagre na Cela,* havia desenvolvido o tema da tortura e seria vista no Rio, em 1981, tendo declarado o seu autor, a propósito da peça, em 1978, ser "obrigação do (...) escritor radiografar o mal, mesmo que não saiba qual o caminho certo" *(Revista de Teatro,* nº 422, 1978).

Outras arestas agressivas do mítico "homem cordial" tiveram as suas ressonâncias em *Murro em Ponta de Faca,* de Augusto Boal, animada em São Paulo em 1978 por Paulo José, uma abordagem do drama dos exilados, já em foco os problemas do brasileiro comum desde 1975, ano da encenação de *Muro de Arrimo,* de Carlos Queiroz Teles (em São Paulo, por Antônio Abujamra), dada pelos comentaristas como um bem-colhido flagrante do cotidiano; também de Carlos Queiroz Teles, em cena em São Paulo, em 1980, *Arte Final,* dirigida por Leda Senise. Ainda aspectos de uma sociedade em crise em *Canteiro de Obras,* de Pedro Porfírio (enc. no Rio em 1979), convergente para as dificuldades do operariado.

Inteligência e maturidade, no decorrer do período, na criatividade de Millôr Fernandes, que teve apresentados, entre outros trabalhos, *A História É uma História,* por Cláudio Correa e Castro (estréia em Campinas, São Paulo, em 1976), *É...* no Rio em 1977, em montagem de Paulo José, e *Os Órfãos de Jânio,* igualmente no palco carioca em 1980, por Sérgio Brito, um desfile da história brasileira recente, reputado virtuoso em sua concepção dramática. *Revista do Henfil,* em São Paulo em 1978, por Ademar Guerra, imprimiu às angústias do tempo o conhecido humor de Henfil, no caso com a colaboração de Osvaldo Mendes, assim como *Trate-me Leão,* criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio em 1977, explorou outro ângulo do panorama contemporâneo, o comportamento da juventude. Uma revisão crítica da história oficial em *Quanto Mais Gente Souber Melhor,* coletiva de 1979, sobre um texto de João Siqueira, que já havia produzido, entre outras obras, *Maria e Seus Cinco Filhos* (enc. em 1977, por Carmem de Castro), ambas no teatro carioca. Em São Paulo estreava em 1979, em montagem de Osvaldo Mendes, *Sinal de Vida,* de Lauro César Muniz, classificada pelo crítico Jairo Arco e Flexa como um retorno à "reflexão política". Penetrante, do ponto de vista do seu exame dos acontecimentos da vida nacional, a peça *Até Quando?,* de Maria Helena Kuehner, dirigida por Maria Tereza Amaral, em 1979, no Rio, onde, com a aceitação de sempre, o experiente Dias Gomes confirmava a coerência do seu pensamento na bem-urdida amostragem da política brasileira de 1964 a 1979, que foi *Campeões do Mundo,* encenada em 1980 por Antônio Mercado, abrangendo "a saga dos guerrilheiros urbanos no Brasil dos anos 70", exposta do "modo mais direto, aberto e sem subterfúgios", como escreveu o próprio encenador em prefácio à versão impressa da obra; em 1979, *O Rei de Ramos,* do mesmo autor, propiciara um mordente quadro da realidade dos dias em curso sob a forma de uma comédia musical, a que Flávio Rangel deu tratamento cênico. Coerente, também, noutro aspecto, em sua interpretação pouco otimista do homem como entidade ética, esteve, até a morte do seu criador, ocorrida em 1980, o teatro de Nélson Rodrigues, de quem foi levada ao palco, nesse mesmo ano, *A Serpente,* dirigida por Marcos Flaksman. Com relevo surgiam, nas proximidades da nova década, algumas "peças de memória", entre as quais sobressaiu *No Natal a Gente Vem Te Buscar,* de Naum Alves de Souza, produzida em São Paulo em 1979, sob a sua direção, texto que em seu uso do passado e do presente delineou o estiolamento de um grupo familiar. Impregnadas de poesia, as reminiscências de um Rio nem sempre moralmente asséptico em suas classes superiores, serviram também a outro nome em evidência; Domingos de Oliveira (de relevo igualmente no cinema e na televisão), de cuja lavra se apresentaram na mesma cidade *Era uma Vez nos Anos 50* (enc. em 1978 pelo autor) e *Assunto de Família,* dois anos depois dirigida por Paulo José.

O teatro estrangeiro chegou com regularidade ao Brasil, notadamente durante o II Festival Internacional de Teatro, coordenado por Ruth Escobar e realizado em São Paulo em 1976 (o terceiro seria em 1981); naquela ocasião, convergiram para os tablados paulistas grupos de vários países, inclusive Uganda, Irã, Japão, Itália, Venezuela, Espanha, França e Portugal. Foi sensível o interesse pela dramaturgia hispano-americana, transportada para a cena em peças como *Ato Cultural (Acto cultural)* e *El día que me quieras*, do venezuelano José Ignacio Cabrujas, encenadas no Rio, respectivamente, por Marcos Fayad, em 1979, e Luís Carlos Ripper, em 1980; e ainda *O Senhor Galíndez (El señor Galíndez)*, tradução da obra argentina de Eduardo Pavlovsky, apresentada em 1979 pelo Teatro de Câmara de Porto Alegre, sob a direção de Paulo Medeiros de Albuquerque. Noutro lance desse horizonte, crescia em importância o teatro de bonecos, através dos esforços de conjuntos a ele dedicados: o Mamulengo Só-Riso, de Pernambuco, o Giramundo, de Minas Gerais, o Teatro Infantil de Marionètes, de Porto Alegre, o Circo de Bonecos Malmequer, do Rio. Estes e outros estiveram presentes ao sexto festival promovido pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, realizado em Brasília, em 1977. Nesse meio tempo, por força de um trabalho extenso e de boa acolhida, firmavam a sua reputação grupos artísticos independentes, muitos dos quais sediados no Rio (Asdrúbal Trouxe o Trombone, Jaz-o-Coração, Dia-a-Dia) e em São Paulo: Royal Bexiga's Company, O Pessoal do Víctor, União e Olho Vivo, este empenhado, com César Vieira, em experiências de teatro popular.

Dos intérpretes em evidência, no Rio e em São Paulo, oferece segura indicação o Prêmio Molière, assim conferido no período: São Paulo — Irene Ravache, Sérgio Mamberti (1975); Célia Helena, Raul Cortez (1976); Maria Alice Vergueiro, João José Pompeu (1977); Henriqueta Brieba, Carlos Augusto Carvalho (1978); Ruthinea de Moraes, Luís Carlos Arutin (1979); Walderez de Barros, Ewerton de Castro (1980). Rio de Janeiro — Bibi Ferreira, Ítalo Rossi (1975); Fernanda Montenegro, José Wilker (1976); Regina Casé, Sebastião Vasconcelos (1977); Renata Sorrah, Rodrigo Santiago (1978); Renata Sorrah, Raul Cortez (1979); Marieta Severo, Antônio Pedro (1980).

Textos e espetáculos ainda não mencionados, na presente nota, despertaram no período a atenção da crítica e do público, tais como: *Mumu, a Vaca*, *O Último Dia de Aracelli*, por Ademar Guerra, em 1979, em São Paulo; *Mistério Bufo*, de Buza Ferraz e o grupo Jaz-o-Coração, no Rio, em 1979; *Os Sobreviventes*, de Ricardo Meireles, aí montado em 1980, por Vilma Dulcetti.

Numa relação abreviada, que a seguir se tenta, com alusão à sua passagem nos palcos principais, cabe lembrar ainda, entre obras, espetáculos, autores e encenadores ativos na última década. Além das suas peças já mencionadas e de outras que o espaço disponível não permite citar, Plínio Marcos teve encenada em São Paulo, em 1977, *O Poeta da Vila e Seus Amores*, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz e inspirada na vida de Noel Rosa; Antônio Bivar, *O Quarteto* (no Rio, em 1976, por Ziembinski); Luís Carlos Cardoso, *Viva, Olegário* (enc.

São Paulo, 1977); Marcus Vinícius, *Domingo, Zeppelin* (enc. São Paulo, 1977); Mário Brasini, *Aqui e Agora* (enc. Rio, 1979); Paulo Afonso Grisolli, *Nau Catarineta* (no Rio, sob sua direção, em 1976); Aldomar Conrado, *O Vôo dos Pássaros Selvagens* (no Rio, 1975); Fernando Melo, *Greta Garbo, Quem Diria, Acabou no Irajá* (em São Paulo, em 1975); Renata Pallotini, *Serenata Cantada aos Companheiros* (em São Paulo, 1976, por Fausto Fuser); Consuelo de Castro, *O Grande Amor de Nossas Vidas* (em São Paulo, em 1978, por Gianni Ratto); César Vieira, texto final de *Bumba, Meu Queixada* (criação coletiva, em São Paulo, em 1979); Aurimar Rocha, *Rosinha...a Que Veio de Minas* (no Rio, em 1978); Benjamin Santos, *O Fado e a Sina de Mateus e Catirina* (no Rio, em 1979, por Cecil Thiré); Braúlio Pedroso, *As Hienas* (no Rio, em 1979, por Sebastião Lemos); João Bethencourt, *A Cinderela do Petróleo* (no Rio, em 1977); Sérgio Jockyman, *Treze* (em São Paulo, em 1979, por Antônio Abujamra).

Se o eixo Rio-São Paulo somou as variantes acima apontadas, muitas das quais foram comuns à quase totalidade do teatro brasileiro, sobretudo no seu esforço de atribuir-se o papel de agente de transformações político-sociais, outras tendências se acentuaram na década de 70, nos Estados e regiões distanciados dos dois grandes centros. A produção teatral cresceu em número e qualidade, de maneira facilmente demonstrável — basta compulsar os volumes do *Anuário do Teatro Brasileiro,* editados pelo Serviço Nacional de Teatro — no Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará, Pará, Paraíba e outros Estados, com o traço muito especial de freqüentemente concentrar-se na pesquisa e análise da realidade cultural de cada um deles e das suas regiões, prescindindo do provincianismo acanhado e das concessões ao pitoresco. A própria vida tradicional paulista, tão lesada por essas concessões, não ficou à margem da última daquelas tendências e isto se tornou manifesto em *Na Carrêra do Divino, ou Narração Visionária do Velho Nô Nhô Roque Lameu,* fruto de prospecções na cultura caipira, empreendidas pelo grupo O Pessoal do Víctor e Carlos Alberto Sofredini, espetáculo encenado em 1979, estando também em palcos de São Paulo, no mesmo ano, de Sofredini, *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu,* dirigida por Iacov Hillel. Critério idêntico de redescoberta dos valores regionais predominou, no decurso de 1979, na criação paranaense *O Contestado*, de Romário José Borelli, montada em Curitiba por Emílio di Biasi, produção que foi buscar o seu tema nos episódios históricos do título do trabalho e estendeu os seus intuitos de pesquisa até a apresentação do espetáculo na região onde os acontecimentos se deram. Muito próxima a posição de Márcio de Souza, em Manaus, que já em 1974 oferecia um dos bons registros do período, *A Paixão de Ajuricaba*, voltada para a cultura regional e produzida pelo Teatro Experimental do Sesc/Amazonas. Viriam depois, de sua autoria, *As Folias do Látex, Tem Piranha no Pirarucu* e *Jurupari — a Guerra do Sexo*, encenadas na Capital amazonense em 1976, 1978 e

1979. Pernambuco teve a primazia nesse processo de regionalização, como se expõe noutra passagem deste livro; é justa, contudo, prévia menção a Vital Santos e ao seu Grupo Folguedos de Arte Popular, de Caruaru, onde esse autor e encenador produziu, para serem conhecidas em muitas partes do País, criações como *Rua do Lixo 24* e *O Auto das Sete Luas de Barro*, encenadas naquela cidade pernambucana em 1976 e 1979. Semelhante relação com a cultura regional e popular assumiu na Bahia *O Baile Pastoril da Bahia*, texto-montagem de Nélson de Araújo e Roberto Vagner Leite (por este encenado em 1978 e 1979, em Salvador, em 1980 levado ao Rio, São Paulo e Brasília), desenvolvido sobre formas de espetáculos tradicionais do Recôncavo baiano. Eco desse novo estado de espírito do teatro regional, de forte impressão nas platéias brasileiras, foi *Rio Abaixo, Rio Acima, ou Ergue o Mocho e Vamos Palestrar*, do Grupo Terra, de Cuiabá, dirigida por Maria da Glória Albuês, em 1979, em que através da linguagem popular atingiu-se o exame das estruturas sócio-econômicas e uma realização plástico-visual de bom nível; não menos impacto provocou *Brefaias*, do Grupo Expressionista, de Aracaju, sobre um texto de Aglaé Fontes de Alencar, extraído do "guerreiro" (manifestação do folclore sergipano), muitas vezes reencenado depois de 1977. A essa posição foram atraídos conjuntos bem diversos em sua orientação artística, como o Grupo Corpo, criador de *O Último Trem*, espetáculo coordenado pelo coreógrafo Oscar Arraiz e produzido em Belo Horizonte (1980), em sua procura de fontes temáticas na vida das populações servidas pela extinta estrada de ferro Minas-Bahia. Em São Luís do Maranhão, Aldo Leite já se havia tornado atento observador dos graves problemas do seu povo, para conceber *Tempo de Espera* (enc. em 1976), um dos espetáculos de mais amplo alcance e repercussão no período que se comenta.

Esse novo sinal do teatro brasileiro, de expansão onde já existia e de implantação em solo virgem, encontrou apoio no Projeto Mambembão, instituído pelo Serviço Nacional de Teatro, para estimular o teatro regional.

Admitindo, embora, uma gama de traços afirmativos nesse teatro dos anos vizinhos, inclusive a ampliação da sua geografia, aqui registrada, o encenador e crítico Fernando Peixoto sobre ele desenvolve incisivas reflexões — que convém conhecer — em seu livro *O Que É Teatro*, publicado em 1980: "Hoje, mais uma vez, são inúmeros os caminhos e incertas as perspectivas. Uma precária liberalização da censura (...) faz surgir indícios de processos mais refinados de limitação à liberdade de criação: produtores voltados para o lucro, em conflito com a pesquisa de novas linguagens ou contra a formulação de propostas ideológicas mais avançadas. Padrões medíocres de teatro comercial ditados pela influência poderosa da televisão, que acabou sedimentando uma linguagem que o teatro (...) não sabe como recusar.

(...) Enfim, um teatro institucional em crise e alternativas que ainda não encontraram viabilidade".

* * *

J. Galante de Sousa, em *O Teatro no Brasil,* aponta como "primeira manifestação da censura teatral" "o edital de 29 de novembro de 1824, expedido pelo Intendente Geral de polícia da Corte", seguido de uma série de instrumentos legais, até a transferência do poder de censura para o Conservatório Dramático Brasileiro, instalado em 1843 no Rio, e para outros criados nas Províncias: o da Bahia fundado em 1857, o de Pernambuco em 1854. "Com o advento da República — adianta o citado autor — foi extinto o Conservatório Dramático. O decreto nº 2557, de 21 de julho de 1897, no seu artigo 10º, transferiu à polícia a censura teatral (...)". O instrumento fundamental da censura, a partir de 1946, tem sido o decreto-lei 20493, de 24 de janeiro daquele ano, acrescido de numerosas portarias, mesmo no período que em 1964 se iniciou e que delegou essa tarefa ao Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Em 1968, centralizou-se em Brasília o exame dos textos dramáticos a ser encenados em todo o território nacional, sem exclusão da censura local aos espetáculos já montados, pelo mesmo órgão. Também de 1968 foi a lei federal nº 5536, "que dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas" e "cria o Conselho Superior de Censura", órgão diretamente subordinado ao Ministro da Justiça (do mesmo modo que o Departamento de Polícia Federal), que funciona como instância superior das decisões do Serviço de Censura e de outras escalas intermediárias; o C S C só viria a ser ativado em 1979. A nova legislação não revogou o decreto-lei nº 20493 e em sua essência correspondeu a uma multiplicação dos instrumentos de censura, retida assim em 1980 em sua potencialidade jurídica.

O Teatro no Nordeste

Quando, em 1957, realizou-se no Rio o Primeiro Festival de Teatro Amador, um grupo do Recife — o Teatro Adolescente — tornava conhecido um novo e original autor do Nordeste, Ariano Suassuna. A peça encenada, *Auto da Compadecida,* pela primeira vez apresentada no ano anterior no

Teatro Santa Isabel, do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, era uma elaboração de autêntica matéria regional, debaixo de uma forma que buscava aproximar-se da tradição medieval. A partir de então, Suassuna, nascido em 1927 na Capital da Paraíba e radicado no Recife, onde foi co-fundador do Teatro do Estudante assim como de outros grupos, e onde exercia e continuaria exercendo intensa atividade intelectual, nas demais peças que escreveu, só fez ratificar o seu compromisso com o homem e a terra do Nordeste, donde vem extraindo tipos, temas e formas, para ocupar a posição que desfruta de um dos autores brasileiros que mais interesse despertam no País e no Exterior. Algumas das encenações do *Auto da Compadecida* em palcos estrangeiros: em 1962, no Schaubuehne am Halleschen Ufer, de Berlim, vertido como *Das Testament des Hundes,* no Théâtre National de l'Odéon, em Paris, em 1971, sob o título de *Le testament du chien,* em Celle, na República Federal da Alemanha, em 1973. Entre as suas melhores obras: *O Desertor de Princesa,* montada por Hermilo Borba Filho, no Recife, em 1948, nova forma de obra anterior, *Cantam as Harpas de Sião; O Santo e a Porca,* encenada por Ziembinski, no Rio, com Cacilda Becker, em 1958; *O Casamento Suspeitoso,* estreada pela Companhia Nídia Lícia-Sérgio Cardoso, em São Paulo, em 1958, sob a direção de Hermilo Borba Filho, responsável também pelas primeiras montagens de *A Pena e a Lei* (Recife, 1960) e *A Farsa da Boa Preguiça* (Recife, 1961).

Vista a obra de Ariano Suassuna, mais se terá a dizer sobre a contribuição do Nordeste ao teatro brasileiro contemporâneo.

Dramaturgo, Hermilo Borba Filho (1917-1976) desenvolveu extensa atividade no teatro de Pernambuco. Juntamente com Suassuna, foi um dos criadores do Teatro Popular do Nordeste. Destacou-se como estudioso das formas populares de espetáculos *(Espetáculos Populares do Nordeste, Fisionomia e Espírito do Mamulengo,* publs. 1966), assim como da História do Teatro *(História do Teatro,* publ. 1950). Algumas peças de sua autoria: *João Sem Terra* (enc. 1952), *Electra no Circo* (enc. 1956), *Sobrados e Mocambos* (publ. 1972), inspirada no ensaio de Gilberto Freyre.

Entre Hermilo Borba Filho e Altimar de Alencar Pimentel (nasc. 1936) houve uma relação como que de mestre e discípulo. Alagoano de nascimento, mas paraibano por formação, Altimar, hoje um dos autores nordestinos de primeiro plano, alia a qualidade literária das suas peças a um seguro conhecimento da "carpintaria" teatral, numa ampla gama de experiências, que vão da montagem à gerência de grupos. Optou por uma dramaturgia deliberadamente regionalista, aberta a uma visão social dos problemas. É um dos autores do Nordeste mais encenados, com uma produção dramática que se constrói com regularidade, pequena parcela da qual vai a seguir enumerada:

A Construção (enc. Rio, 1969), *Pedro Corredor* (enc. João Pessoa, 1971), *Cemitério das Juremas* (enc. Cabedelo, 1978). Também pesquisador da cultura popular nordestina, com livros consagrados nos campos do mamulengo e do conto popular. Aí a afinidade com Hermilo Borba Filho.

Luiz Marinho Filho, nascido em 1926, em Timbaúba, Pernambuco, ocupa lugar de relevo não só no teatro do seu Estado como no de todo o País. São traços fundamentais desse autor, cujas obras figuram entre as mais solicitadas pelos grupos profissionais, amadores e universitários, um seguro domínio da linguagem popular (sobretudo a rural) e uma sensibilidade sempre aberta aos usos, costumes e peculiaridades do povo, elaborados em boa técnica dramática. Assim em *Um Sábado em 30, A Incelença, A Afilhada de Nossa Senhora* (publs. em 1968 pela Universidade Federal de Pernambuco), em *A Promessa* (esc. 1979).

Em 1974 Luiz Marinho Filho recebeu o Prêmio Molière, pelo melhor texto do ano no Rio, *Viva o Cordão Encarnado,* um pastoril pernambucano visto por dentro do seu processo de criação, peça rica em colorido e humor, feliz no emprego dos cantos populares, tendo cabido na mesma ocasião o prêmio correspondente a montagem ao diretor pernambucano Luís Mendonça, que levara o espetáculo ao palco. Luís Mendonça, um dos criadores, na década de 50, da Paixão de Cristo que anualmente se encena em Fazenda Nova, Interior de Pernambuco, foi um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular, de intensa atuação naquele Estado, na primeira metade da década seguinte. Entre os autores mais jovens do Recife: Jairo Lima, cuja peça *Cancão de Fogo* mereceu em 1973 o Prêmio Recife de Humanidades e desenvolve experiências a partir da linguagem da literatura de cordel e da técnica da dramaturgia de circo; em 1979, sua peça *Ilustríssimos Senhores,* escrita em colaboração com Lúcio Lombardi, recebeu do SNT o prêmio correspondente ao melhor texto de comédia do ano. Vital Santos, orientador da Casa de Cultura José Condé, de Caruaru, associa a condição de autor à de encenador dos mais inventivos *(A Árvore dos Mamulengos,* enc. 1974). Outros conhecidos encenadores do Recife: Lúcio Lombardi *(Lampião no Inferno,* de Jairo Lima, Circo da Raposa Malhada, Nova Jerusalém, 1973), Milton Bacarelli *(É...,* de Millôr Fernandes, 1979).

Em 1973, em Aracaju, emergia para uma existência coroada de êxito o Grupo Expressionista, cujo primeiro espetáculo foi *A Estrada,* de Aglaé Fontes de Alencar, por ela dirigido em companhia de Clodoaldo de Alencar Filho, o outro mentor. Sentido de grupo e de permanência é o que caracteriza, mais ao Norte, a Comédia Cearense, organização a que ainda não se fez a devida justiça na história do teatro brasileiro. Surgida em 1957, com *Lady Godiva,* de Guilherme de Figueiredo (Teatro José de Alencar), a Comédia, sempre orientada pela vocação de Haroldo Serra, encenador do espetáculo de estréia, e de Hiramiza Serra, oferece um *dossier* de realizações pouco comum em qualquer parte. Publica a revista *Comédia Cearense,* cujo primeiro número apareceu em 1964, tendo tido em B. de Paiva, por largo período (1960-1964),o seu principal encenador. A prospecção da história regional proporciona no Ceará modelos dignos de nota no Museu Cearense de Teatro, criado em 1975 por Ricardo Guilherme, e nas pesquisas de Marcelo Farias Costa, reunidas em sua *História do Teatro Cearense* (publ. 1972).

Situaram-se neste quadro de um teatro do Nordeste, que já se configura e ganha significação nacional, sob o peso de dificuldades de diferentes tipos, as criações de João Augusto Azevedo (1930-1979) (ver "A Bahia"), no Teatro Vila Velha, de Salvador, sobre textos de literatura popular da região (*Teatro de Cordel,* enc. 1966; *Cordel 2,* enc. 1972; *Cordel 3,* enc. 1973; *Oxente Gente Cordel,* enc. 1978). Dramaturgia de exame dos problemas da classe média a do baiano Ariovaldo Matos, autor, entre outras peças, de *A Escolha, ou o Desembestado* (enc. Salvador, 1977).

Singular em sua posição de poeta e de autor dramático, Joaquim Cardozo (1897-1971) atingiu em *O Coronel de Macambira* (enc. no Recife, 1965) notável transposição para o drama erudito de manifestações de teatro popular do Nordeste, tanto no espírito como na forma. De outro importante poeta da literatura contemporânea do Brasil, João Cabral de Melo Neto (nascido em 1920 no Recife), chegou ao palco *Morte e Vida Severina,* "auto de Natal pernambucano", escrito em 1956 e admitido pelo autor como de concepção para a cena, extraordinário em sua autenticidade regional e na potencialidade da sua linguagem e do seu conteúdo dramático. Antes do grande sucesso alcançado pelo poema em sua encenação pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em 1965 (direção de Silnei Siqueira com Roberto Freire, música de Chico Buarque de Holanda), *Morte e Vida Severina* teve a sua estréia em 1958, em mãos do grupo O Norte-Teatro do Pará, de Belém.

Ainda que, nas obras subseqüentes, o seu teatro se tenha voltado para uma ampla gama de temas, foi também através da matéria regional que Dias Gomes, nascido em Salvador em 1922, deu a conhecer integralmente os seus recursos de dramaturgo, em 1960, na estréia de *O Pagador de Promessas,* cuja versão cinematográfica iria conquistar o grande prêmio do festival de Cannes. Encenada por Flávio Rangel, no TBC, a peça, de real força dramática, traduziu em ação valores da área cultural baiana, de onde provinha o autor. As obras posteriores de Dias Gomes (*A Revolução dos Beatos,* enc. 1962; *A Invasão,* enc. 1963; *O Santo Inquérito,* enc. 1966; *Odorico, o Bem-Amado,* enc. 1970) mantiveram-no em alto destaque no drama brasileiro contemporâneo.

A migração para outras partes do País não tem afetado o compromisso de muitos autores com o seu solo de origem. Esse o comportamento de Francisco Pereira da Silva, piauiense de Campo Maior, nascido em 1918. As suas peças conservam o sabor da linguagem nordestina, tratada com habilidade em *O Vaso Suspirado,* de 1963, e *A Caça e o Caçador* (enc. pela Comédia Cearense, de Fortaleza, em 1977), inspirada, em seu primeiro ato, em conto de Odylo Costa, filho. Reside no Rio de Janeiro.

No mesmo sentido de coerência com as fontes nordestinas, outros autores têm orientado a sua dramaturgia: Eduardo Campos *(A Rosa do Lagamar,*enc. 1964, em Fortaleza), Isaac Gondim Filho *(A Grande Estiagem,* Prêmio Artur Azevedo, 1955), Maria de Lourdes Ramalho *(Os Mal-Amados,* 1º lugar no Concurso de Dramaturgia da Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1976), Aldomar Conrado *(O Apocalipse, ou o Capeta em Caruaru,* enc. e publ. no Rio, 1968), José Carlos Cavalcante Borges, adaptador de *Casa Grande & Senzala* (publ. 1970), de Gilberto Freyre, autor também do que denomina "comédias municipais", Alarico Correia Neto *(A Pedra Misteriosa Que Destruiu Hiroxima,* esc. 1977; *A Cara do Povo do Jeito Que Ela É,* publ. João Pessoa, 1977), Fernando Teixeira (*O Que Seria do Encarnado se Todos Gostassem do Azul,* publ. João Pessoa, 1980), José Bezerra Filho (*As Quixotescas Aventuras de Lampiaço e Beija-Flor, ou Lampiaço, o Rei do Cangão,* 1º lugar no I Concurso de Dramaturgia de Brasília, 1978).

Formas Brasileiras de Espetáculos Populares

As formas brasileiras de espetáculos populares anunciaram-se já nos sécs. XVII e XVIII, cujos documentos começaram a enumerá-las; a isso se fez menção em capítulos anteriores sobre o teatro no Brasil. A evolução de algumas foi em crescendo, de século para século, até perderem a sua coloração portuguesa e, em vários casos, se revestirem de feições exclusivamente brasileiras. No seu perfil atual, em muitas o passado europeu reduziu-se a mera referência literária, como nos textos das marujadas (ou fandangos) e cheganças. Outras eliminaram tal referência, a exemplo do mamulengo, conquanto seja indiscutível que o teatro de bonecos veio importado de Portugal.

Nas marujadas e cheganças, será esforço baldado procurar traços de aproximação no folclore português contemporâneo e de outrora. Da presença do mar e das lutas da cristandade contra os mouros tal folclore esteve e está saturado. Mas a concepção dramática das cheganças e marujadas se fez em terras brasileiras — onde não se sabe, possivelmente na transição do séc. XVIII para o XIX. Nunca existiu em Portugal algo que se lhes assemelhasse, a menos que ocorra no futuro uma revelação surpreendente.

Quanto ao mamulengo, a sua história começou a ser escrita no Nordeste, onde está hoje o único terreno dos fantoches populares, nas *Viagens ao Nordeste do Brasil*, do inglês Henry Koster (fal. 1820), que a um espetáculo deles assistiu na Ilha de Itamaracá, em 1812 (ver Nélson de Araújo, *Pequenos Mundos*, vol. I), dando-lhe o nome de *puppet-show*. Os bonecos portugueses foram vistos no Rio de Janeiro, no começo do séc. XVIII.

De todas as modalidades de teatro popular, o mamulengo (mamulengo, ou babau em Pernambuco, cassimicoco em Alagoas, João Redondo na Paraíba e no Rio Grande do Norte) é, ao lado do teatro de circo, a que criou a mais rica dramaturgia; a do mamulengo foi coletada por Hermilo Borba Filho, já falecido, em pesquisas retomadas por Altimar de Alencar Pimentel. Houve dedo erudito — ou chegou isso de Portugal? — em alguns textos de bonecos. Na Paraíba um dos personagens do João Redondo tem o nome de Arriliquim (Arlequim), impossível de ser imaginado por qualquer titeriteiro popular, conforme se lê numa peça recolhida por Altimar de Alencar Pimentel *(O Mundo Mágico de João Redondo)*, da qual se dá este fragmento:

Arriliquim — Diga.

Rosinha — Tem muita gente por aí, meu fio?

Arriliquim — Tem não, mas dá pra arrumá arguma coisa.

Rosinha — Dá pra arrumá arguma coisa. Meu Deus, ai, ai! Ô esse menino, (Arriliquim), pra que tu presta? Pra que tu presta? É pra carregá recado meu.

Arriliquim — É.

Para os folcloristas preocupados em avistar raízes lusitanas no folclore brasileiro, o bumba-meu-boi contém enigmas até agora sem respostas. Não há, no além-mar, equivalência desse drama, cuja posição original era a de um dos quadros do reisado e assim continua sendo em muitas regiões. Em outras, como o Estado da Bahia, o bumba-meu-boi ganhou plena autonomia, devendo-se acrescentar que o baiano está longe de ter o brilhantismo do maranhense, ou do pernambucano. É um bumba-meu-boi rude, de uma sociedade que em grande parte segue sendo de vaqueiros iletrados e é bem que se saiba que o homem baiano do campo está entre os mais primitivos do Nordeste. Assim rude vemo-lo na versão de bumba-meu-boi encontrada no interior do município de Serrinha, de texto anotado no já citado volume de *Pequenos Mundos*, que convém consultar.

A geografia do bumba-meu-boi é extensa, começa no Pará, termina em Santa Catarina. Nas idéias por ele suscitadas entre os estudiosos, tem havido muito de fantasia, permitindo-se a imaginação que por vezes se pense no amor ibérico pela figura do touro; daí a tourada, também portuguesa, etc. O que é evidente é que o bumba-meu-boi surgiu, num ponto qualquer do País que não se pode precisar, no decorrer do chamado ciclo do gado. A invocação do "boi do Piauí" num dos seus cantos mais difundidos, talvez seja uma marca deixada pelos tempos em que as boiadas piauienses abasteciam a Bahia, atravessando o Rio São Francisco, na época colonial. Em pleno ciclo do gado, portanto.

No tocante à sua composição, é permanente no bumba-meu-boi o esquema: canto e dança de entrada — morte do boi — testamento cantado na partilha da carne — ressurreição; aparente esquema de ritual, mas, na realidade, se o boi morre é preciso levantá-lo porque há que terminar a apresentação, ou refazê-la em outro lugar. No estudo dos fatos culturais convém não complicar muito as explicações, a título de aprofundá-las. É um preceito metodológico valioso. Muito se tem errado pelo excesso de hipóteses.

Como dado histórico, o bumba-meu-boi passou a ser bem documentado, em transcrições, a partir dos *Cantos Populares do Brasil* (publ. 1883), de Sílvio Romero (1851-1914), e de *O Folk-Lore Pernambucano* (publ. 1909), a obra de Pereira da Costa (1851-1923), que oferece uma versão pernambucana em que é claro o verniz da erudição. Como alusões mais remotas, contudo, está nas páginas do jornal *O Carapuceiro,* do Pe. Lopes Gama (1791-1852), que o publicou no Recife de 1832 a 1842.

Suspeitas de erudição foram há pouco levantadas no que diz respeito ao mamulengo. São elas extensivas aos cantos das marujadas e cheganças. Aqui e ali os cantos desses espetáculos populares se repetem quase literalmente a milhares de quilômetros de distância. O que se pode pensar é que um caderno de originais viajou longamente.

Nos bailes pastoris da Bahia não há lugar para suspeita. É notório que apareceram por obra de alguns letrados, cujos nomes se conhecem à farta, embora de nenhum deles se conheça a autoria. Quem os estudou, no passado, Manuel Querino e Melo Morais Filho, não teve o cuidado de completar as informações.

O baile pastoril é um pequeno drama para ser representado diante do presépio. Freqüentemente o seu tema não tem sentido religioso, como no *Baile do Pagodista,* no da *Lavadeira* e no do *Filho Pródigo,* só estabelece a relação nos louvores ao presépio e ao Menino Jesus. No Nordeste acima da Bahia recebiam o nome de presepes. Da ancianidade da forma dá prova um texto baiano que ainda não arrola a Oceânia entre os Continentes, o *Baile das Quatro Partes do Mundo.*

Do mesmo modo que o baile pastoril, o bem diferente pastoril de Alagoas e Pernambuco pertence ao ciclo de festas do fim do ano. Também ele está nas colunas de *O Carapuceiro.*

O pastoril deveria tornar-se a mais fascinante revista popular brasileira, como agora é, mediante uma estrutura imaginosa, com os seus dois "cordões", o azul e o encarnado, as suas figuras da Diana, da Mestra, da Contramestra e do Velho, o palhaço. Tal estrutura sustenta um belo repertório de cantos inspirados nos festejos natalinos, acrescidos de outros que de todo se distanciam deles, tudo numa conotação de vivacidade e alegria, que são o apanágio do folclore nordestino, do Nordeste e de nenhuma outra região.

É possível que o drama da cavalhada ou mourama, como vivido em Goiás, Minas Gerais e na Bahia longe da Capital e do Recôncavo, haja surgido da corrida de argolinhas, incorporada em muitas daquelas. A corrida de argolinhas, sabe-se, é essa justa eqüestre disseminada pelo território do País, herança dos primeiros anos da colonização, por sua vez em Portugal herança da Idade Média. O enriquecimento dramático da corrida de argolinhas na mourama se fez para o surgimento de um espetáculo a céu aberto, com o rapto da Princesa Cristã pelo Rei Mouro e a final conversão deste à fé cristã, pela via do amor, visto que, sem a conversão, não permitiria o casamento o pai da Princesa, o Rei Cristão. O espetáculo pressupõe exércitos montados e um espaço cenográfico a capricho, lado a lado o castelo cristão e o mouro, lembrando os *loca* simultâneos do teatro medieval. Em Caetité, na metade meridional da Bahia, a cavalhada tornou-se a tal ponto complexa que os papéis são escritos e o processo de ensaios, demorado. Assim era em 1987 (*Pequenos Mundos*, vol. 2). De uma maneira muito precisa, as *Descrições Práticas da Província da Bahia* (publ. 1888), de Durval Vieira de Aguiar, documentam "umas *mouramas* ou guerras de mouros", que o autor vira em Macaúbas, no Dois de Julho de 1882. Recuando ainda mais a história da mourama, a *Viagem pelo Brasil,* de Spix e Martius, narra um espetáculo assemelhado de Ilhéus, em 1819.

Não foi sem resistência que os folcloristas admitiram o teatro como uma das categorias das invenções populares, categoria que tende a alargar-se cada vez mais, até abranger os dramas de circo, de extenso repertório, às vezes seculares, que no espaço específico do picadeiro, dependendo do nível de requinte do circo e do público que almeje atender, pode valer-se até do drama erudito, como *Deus Lhe Pague,* de Joracy Camargo, ou de textos bem melhores. Mas no seu nível de mais modéstia, o acervo de peças é manuscrito, datilografado ou memorizado. A comédia do pequeno circo pode igualmente ser improvisada, segundo as lições da *commedia dell'arte,* sem qualquer relação direta com esta. Tal processo é também peculiar ao mamulengo. Se escritas, as peças de circo são quase sempre de autoria identificada.

Os chamados pássaros, do Pará, têm abrigo nessa categoria de recente admissão no Folclore. O *Dicionário do Folclore Brasileiro,* de Luís da Câmara

Cascudo (1898-1986), assim os define: "São (...) os grupos que apresentam pelo São João (...) pequenos dramas de enredo mágico e sentimental, cenas cômicas e bailados sem significação especial, mantendo o interesse público pela movimentação das danças modernas e tradicionalidade de certas figuras".

A presença do negro é o eixo do quilombo alagoano; movimentado espetáculo em descampado, em que intervêm negros e índios, com a participação de alguns personagens obrigatórios; a preta Catirina é um desses personagens. O lambe-sujo sergipano tem muitos pontos de semelhança com o quilombo, entre eles a prisão pelos índios dos negros que se concedem a liberdade. Do mesmo estilo é o nego-fugido da vila do Acupe, em Santo Amaro, no Recôncavo baiano, onde há a variante da alforria dos negros que escapam à escravidão. Modelar espetáculo popular esse, de intensa carga emotiva, em que a parte verbalizada é mínima, só necessária no ato da libertação dos negros. Quem a improvisa, ou lê, é a madrinha, que corresponde à rainha, uma vez que existe a figura do rei. Há em *Pequenos Mundos* (vol. 1) longa descrição do nego-fugido, em que se comprova a existência de quase um século do nego-fugido no Acupe.

A relação que aqui se fez do teatro popular brasileiro é necessariamente incompleta e convergiu para aqueles modelos de espetáculos por assim dizer mais explícitos. Muitos outros existem onde a significação teatral se torna velada, obscura. Isto ocorre, por exemplo, nas cerimônias do candomblé, em suas danças de gestos codificados e fora do entendimento da maioria dos intérpretes. Tais gestos, para os quais os cantos têm a função de comentários, são transposições de histórias peculiares às figuras míticas, os orixás. (Ver a propósito o capítulo anterior intitulado "O Grande Painel da África".)

O Ensino do Teatro. A Bibliografia

Ao ensino do teatro em nível superior — e já agora também nas escolas de nível médio em alguns Estados, como atividade complementar — se deve boa parte da crescente descentralização da produção e da criação teatrais. Ao lado do teatro infantil, ao qual vem associando o seu nome Maria Clara Machado (nascida em 1921), diretora de O Tablado, do Rio, autora de obras-primas do gênero *(O Boi e o Burro no Caminho de Belém,* enc. 1953; *Camaleão na Lua,* enc. 1969), e onde teve marcante atuação Adroaldo Ribeiro Costa *(Narizinho,* enc. 1947; *Monetinho,* enc. 1955; *Timide,* enc. 1957), o animador da Hora da Criança, de Salvador, têm sido os centros de ensino universitário um dos fatores de educação do público. Modificações importantes vêm ocorrendo, desde a década de 60, no ensino do teatro. O antigo Conservatório Dramático Nacional ajustou-se aos novos padrões universitários, tornando-se unidade do sistema estadual de nível superior do Rio de Janeiro, como Escola de Teatro. O mesmo aconteceu em São Paulo, onde a Escola de Arte Dramática, fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, foi absorvida em 1967 pela Universidade de São Paulo, que abrigou o currículo de teatro na Escola de Comunicações e Artes, como curso específico, já funcionando também em grau de mestrado desde 1972. Esforços para a implantação do ensino do teatro têm feito também as universidades federais do Pará, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, nesta graças ao empenho de Haydée Bittencourt. A Escola de Teatro criada por Martim Gonçalves (1919-1973) em 1955 na hoje Universidade Federal da Bahia, sendo reitor Edgard Santos, tornou-se em 1969 o Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, por força de reforma na estrutura universitária. Martim Gonçalves dirigiu a Escola de Teatro até 1961, substituído então pela atriz Nilda Spencer; ao publicar-se a segunda edição deste livro, já era a Escola de Teatro, de nível superior. Como professores, diretores, ou atores visitantes nela estiveram, entre outros, Eugênio Kusnet (1898-1975), Charles McGraw, Ana Edler, Sérgio Cardoso, Gianni Ratto, Herbert Machiz, Alberto d'Aversa, e como docentes permanentes Brutus Pedreira, João Augusto, Nélson de Araújo, João Gama, Ruy Sandy, Luís Carlos Maciel, responsável na década de 60 pelas disciplinas de direção teatral e criador de espetáculos de bom nível (*Morte e Vida Severina,* sobre o poema de João Cabral de Melo Neto, *Leonce e Lena,* de Buechner, 1963), e mais recentemente, nas disciplinas de direção teatral José Possi Neto, e Ewald Hackler, nas de cenografia; também Carlos Petrovich, Harildo Deda, Cleise Mendes, Carlos Sampaio, Anatólio Oliveira, Dulce Schwabacher, Jorge Gaspari, Deolindo Checcucci, Paulo Dourado, Carlos Nascimento, Armindo Bião. Na década da fundação da escola, surgia, em 1956, no tradicional Colégio Estadual da Bahia, de Salvador, a "Jogralesca", movimento de íntima relação com o teatro e primeiro sinal de afirmação de uma nova geração de artistas e escritores. Em suas apresentações foram dramatizados poemas de autores modernos brasileiros e estrangeiros e nesse movimento tomaram parte jovens estudantes (e alguns professores) que depois se destacariam em diferentes campos culturais: Gláuber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Calasans Neto, Fernando Rocha, Paulo Gil Soares, Ângelo Roberto, Aneci Rocha, Rui Simões, entre outros.

Dificilmente o moderno teatro brasileiro teria atingido a escala contemporânea de seriedade e atualização artística sem a ajuda de um brilhante punhado de críticos: Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Joel Pontes, Leo Gilson Ribeiro, Luís Carlos Maciel, Yan Michalski, Bárbara Heliodora. Duas obras são fundamentais para a compreensão da história do teatro no Brasil, entre as publicadas na década de 60 e a primeira metade da seguinte: *O Teatro no Brasil* (1960), de J. Galante de Sousa, e *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), de Sábato Magaldi. Também por iniciativa deste crítico e historiador, com a colaboração de Maria Thereza Vargas, o jornal *O Estado de S. Paulo*, em série comemorativa do seu centenário, publicou, de 27 de dezembro de 1975 a 17 de janeiro seguinte, quatro suplementos contendo o levantamento de cem anos de vida teatral em São Paulo, mediante as notícias que o próprio jornal inseriu. Exame idêntico na imprensa brasileira, em centros como Belém, S. Luís, Recife, Salvador, Rio e Porto Alegre, será o ponto de partida metodologicamente correto para o estudo do teatro brasileiro, do século XIX ao presente.

6. TEATRO CONTEMPORÂNEO: UMA CRÔNICA DE QUATRO LUSTROS

A Reforma em Novo Ritmo

CONFLUÊNCIAS

Os quinze anos de criação teatral de 1960 a 1975, nos principais centros da Europa e da América, testemunharam a aceleração do processo de reforma iniciado no último quartel do século passado. Os caminhos recentes da renovação estão longe de ser uniformes; não se perdem, contudo, na multiplicidade, sendo certo que sobre eles estão as marcas de Antonin Artaud, Bertolt Brecht e de uma falange de encenadores das décadas de 20 e 30, que criaram a *mise en scène* do Expressionismo alemão ou as técnicas biomecânicas e de síntese russas, para não mencionar aquelas contribuições que convergiram predominantemente para o drama, como as que partiram de Strindberg e Pirandello, em mais de um ponto confluentes para as idéias dos reformadores maiores. Mais recentemente a este quadro se acrescentou o trabalho teórico e prático de Jerzy Grotowski, na opinião de Peter Brook o homem de teatro que, na década de 60, "mais se aproximou do ideal de Artaud".

De Jarry a Peter Brook

Os novos sinais da reforma serão certamente melhor compreendidos quando se recorda que Antonin Artaud, importante subsídio na obra de artistas como Grotowski, Peter Brook e Jean-Louis Barrault, por mais de uma maneira se vinculou a Lugné-Poë, o encenador de *L'bu-roi*, e pessoalmente se relacionou com Dullin, Pitoëff, Jouvet, Barrault. Para Peter Weiss, sobre cuja obra Peter Brook realizou montagens que se tornaram clássicas, confluíram as lições do teatro épico. Brecht, Piscator, teatro-documentário. Por outro lado, o centro-europeu Franz Kafka lançou a sua sombra sobre o Teatro do Absurdo. que se preocupou com os problemas da comunicação humana e da própria linguagem, campo em que James Joyce foi um dos mais importantes laboratorialistas. Joyce, que foi a Irlanda em definição nacional, para o que também contribuiu o simbolista W.B. Yeats, ele que assistiu, ao lado de Mallarmé, à estréia de *Ubu-roi,* de Jarry, a cuja influência não escapou Cendrars, Cendrars que deixou a sua presença no Modernismo brasileiro de 1922. Um *corpus* que irrompeu das insurreições da passagem do século, que a elas abrange, sobre cujas convergências a melhor crítica tem deixado notas esclarecedoras (ver *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin, e "Happening Ubu", de Otto Maria Carpeaux, na tradução de *Ubu-roi* de Ferreira Gullar). Débeis, mas já sensíveis e com feição própria, sinais diversos emanam das culturas da América Latina e da África.

1960

Nos Estados Unidos, o Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina, encenava na temporada de 1959/60, na periferia nova-iorquina, a versão de Ezra Pound de *As Traquínias.* Em Paris Jean-Louis Barrault levava ao palco *Rhinocéros,* de Ionesco, no Théâtre de France, onde também era vista *Tête d'or,* de Claudel. Apresentação de *Le château en Suède*, de Françoise Sagan. Por seu lado, o Théâtre National Populaire incluía na sua programação *A Resistível Ascensão de Arturo Ui,* de Brecht, *Ubu-roi,* de Jarry, *La dernière bande,* de Beckett, e *Génousie,* de René de Obaldia. No festival do Théâtre des Nations, o Berliner Ensemble. *Le balcon,* de Genet, chegava finalmente a Paris, depois de ter sido montada em Berlim, Londres e Nova Iorque, nesta última cidade pelo Circle in the Square. Ainda em Nova Iorque, Beckett *(Krapp's Last Tape)* na Provincetown Playhouse. Foram a público, também, *The Zoo Story,* de Edward Albee, *Caligula,*de Camus, *The Miracle Worker,* de William Gibson, *Five Finger Exercise,* de Peter Shaffer, *The Prodigal,* de Jack Richardson, *Toys in the Attic,* de Lillian Hellman, e finalmente *Tueur sans gages,* primeira das peças extensas de Ionesco ali apresentada. Em Londres, Harold Pinter, de quem se via *The Caretaker,* negava qualquer relacionamento com o Teatro do Absurdo, cujo centro londrino havia sido, dois anos antes, o Court Theatre, divulgador de Beckett, Osborne, Wesker. Ainda *One Way Pendulum,* de Norman Frederick Simpson (estreada no ano anterior), *Rhinocéros,* de Ionesco, com Laurence Olivier. *A Visita da Velha Senhora,* de Duerrenmatt, dirigida por Peter Brook, e peças de Wesker. A crítica assinalava como fato da mais alta relevância o aparecimento de uma nova geração de dramaturgos britânicos.

No Brasil, o êxito fora do comum de *O Pagador de Promessas,* que o TBC apresentou sob a direção de Flávio Rangel, em São Paulo, onde crescia a importância do Pequeno Teatro de Comédia, que nesse ano encenou, dirigida por Ademar Guerra, *Doce Pássaro da Juventude (Sweet Bird of Youth),* de

Tennessee Williams, e de Arthur Miller *As Feiticeiras de Salem (The Crucible)*, em montagem de Antunes Filho. Cacilda Becker levava *Pega-Fogo (Poil de carotte)*, de Jules Renard, ao Théâtre des Nations, que também veria *Gimba, Presidente dos Valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, introduzida pelo Teatro Maria della Costa (criação de Flávio Rangel), ali premiada e depois apresentada em Roma e Lisboa. No Arena, José Renato estreava *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; em Recife, *A Pena e a Lei*, de Suassuna, encenada por Hermilo Borba Filho,com o elenco do Teatro Popular do Nordeste. Na caixa do palco do Teatro Castro Alves, de Salvador, ainda inacabado, Martim Gonçalves dirigia *A Ópera de Três Tostões*, de Brecht, com alunos da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (Sônia dos Humildes, Jurema Pena, Geraldo del-Rey, entre outros) e atores convidados, entre os quais Maria Fernanda e Eugênio Kusnet. Visita ao Brasil do Teatro Stabile della Cità di Torino, dirigido por Gianfranco de Bosio, e de Ionesco e Sartre, que autorizava o Oficina de São Paulo a adaptar *A Engrenagem*.

1961 –

A opinião norte-americana prognosticava a morte próxima da Broadway.Em esforço de salvação, os autores reduziam o valor dos seus direitos e a municipalidade de Nova Iorque suspendia taxas. Para o teatro dos Estados Unidos, o importante foi a tendência para a descentralização, criando-se, neste ano, o teatro de repertório de Minneapolis, no nome de Tyrone Guthrie, que o concebeu. A Ford Foundation punha em prática o seu plano de subvenções. Estréia de *Period of Adjustment*, de Tennessee Williams, e *Invitation to a March*, de Arthur Laurents, e ainda peças de Brendan Behan *(The Hostage)*, Anouilh *(Becket, ou l'honneur de Dieu)*, Pinter *(The Caretaker)*, Albee *(The American Dream, The Death of Bessie Smith)*, Wesker *(Roots)*, Jack Richardson *(Gallows Humor)*, Racine e Molière pela Comédie-française, nos palcos de Nova Iorque durante a temporada de 1960/61, cujo ponto mais alto foi a visita de Marcel Marceau. E uma reminiscência do teatro poético inglês, *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas, com o Living Theatre encenando, por outro lado, *Na Selva das Cidades*, de Brecht. Ainda *Rhinocéros*, de Ionesco, e *Les nègres*, de Genet.

Na Inglaterra também *Les nègres*, Jean-Paul Sartre, Anouilh e a estréia pública de *The Kitchen*, de Arnold Wesker, e de *Luther*, de Osborne. Joan Littlewood abandonou o país, insatisfeita com o sistema teatral britânico. O Shakespeare Memorial Theatre recebia o nome de Royal Shakespeare Theatre. Na França, no festival do Théâtre des Nations, o Teatro Vakhtangov, de

Moscou *(Um Caso em Irkutsk,* de Arbuzov), e o Living Theatre de Nova Iorque *(The Connection,* de Jack Gelber). Jean-Louis Barrault com *Le voyage,* de Schéhadé, e revivendo a adaptação de Gide de *O Processo.* Peças de François Billetdoux *(Le comportement des époux Bredburry* e *Va donc chez Toerpe)* e Marcel Achard *(L'idiote), Boeing-Boeing,* de Marc Camoletti. Estréia de *La grotte,* de Anouilh, dirigida pelo autor. Na Alemanha Ocidental, a estréia de *Graf Oederland,* de Max Frisch, e ainda obras de Albee, Pinter, Jacques Audiberti, Françoise Sagan.

Em São Paulo, última récita, no TBC, de *Panorama Visto da Ponte (A View from the Bridge),* de Arthur Miller, dirigida por Alberto d'Aversa, peça cuja carreira se iniciara em 1958. O Teatro Cacilda Becker, cuja companhia inaugurava o Teatro Nacional de Brasília, apresentava, em montagem de Antônio Abujamra, *Raízes (Roots),* de Wesker. Do mesmo diretor, no Oficina, *José, do Parto à Sepultura,* de Boal. No TBC , *A Semente,* de Guarnieri, por Flávio Rangel. Na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, três peças modernas japonesas, encenadas pelo norte-americano Herbert Machiz: *Sotoba Komachi* e *O Tambor de Damasco,* de Yukio Mishima, e *O Crime de Han,* de Shiga Naoya. Ainda pela Escola de Teatro, mas no palco do Teatro Castro Alves em construção, *Calígula,* protagonizada por Sérgio Cardoso e dirigida por Martim Gonçalves, primeira encenação de uma peça de Camus em português, no Brasil. Entre os grupos e artistas estrangeiros que visitaram o Brasil durante o ano, Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud, Marcel Marceau, o Actor's Studio, de Nova Iorque.

1962

Acentuou-se, na temporada de 1961/62, a presença do drama inglês nos palcos norte-americanos, sem exclusão daqueles autores, como Graham Greene e Terence Rattingan, de uma geração que cedia lugar a mais novos. Mas o novo drama britânico compareceu com *The Caretaker,* de Pinter. Na Broadway, a estréia de *Night of the Iguana,* de Tennessee Williams. Fora da Broadway, manteve-se *Les nègres,* de Genet, vinda da temporada anterior. *Three Plays for Bleecker Street,* de Thornton Wilder, e de Arthur Kopit *Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad.* Pouco êxito em peças de Beckett, Albee, Ionesco e Jack Gelber *(The Apple,* estreada em 1961). Na Inglaterra, também na temporada de 1961/62, a nova dramaturgia ampliou-se com outras peças de Wesker *(Chips with Everything),* John Mortimer *(Two Stars for Comfort),* Peter Shaffer *(The Private Ear* e *The Public Eye),* Pinter *(The Collection).* De Osborne, *The Blood of the Bam-*

bergs e *Under Plain Cover.*

Paul Valéry e Anouilh proporcionaram alguns dos poucos dados novos na temporada francesa, com *Mon Faust,* do primeiro, e *La foire d'Empoigne* e *L'orchestre,* do segundo. Brecht (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*), O'Casey *(Red Roses for Me)* e Aristófanes *(A Paz)* figuraram na programação do Théâtre National Populaire. Barrault em *The Hostage,* de Brendan Behan. *Pomme, pomme, pomme,* de Audiberti. Brecht também na Itália, na temporada do Piccolo de Milano, que apresentou *Schweik na Segunda Guerra Mundial,* e Tennessee Williams com *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More (première* mundial), no festival de Spoleto. O rigor do controle oficial abrandou-se na URSS e na Polônia: em Varsóvia estréiam de Genet *Les bonnes* e *Les nègres.* Nos países de língua alemã,*Os Físicos,*de Duerrenmatt, e *Andorra,* de Max Frisch.

O *Auto da Compadecida,* de Suassuna, era encenado no Schaubuehne am Halleschen Ufer, de Berlim Ocidental. Em São Paulo, no TBC, Flávio Rangel dirigia *A Morte do Caixeiro-Viajante (Death of a Salesman),* de Arthur Miller, e *A Revolução dos Beatos,* de Dias Gomes, enquanto *Yerma,* de Lorca, ia à cena, em montagem de Antunes Filho, e Walmor Chagas apresentava *A Visita da Velha Senhora,* de Duerrenmatt. No Arena, *A Mandrágora,* de Maquiavel, que o elenco carioca deveria repetir. O diretor inglês George Devine visitou o Brasil. Na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Luís Carlos Maciel apresentava *Evangelho de Couro,* do autor baiano Paulo Gil Soares.

1963

Joan Littlewood (Theatre Workshop) retornava a Londres, para apresentar com sucesso *Oh! What a Lovely War,* que compartilhou com o *King Lear* da Royal Shakespeare Company, em Paris, o prêmio da melhor montagem no Théâtre des Nations. Ainda em Londres, *Happy Days,* de Beckett, *Baal* e *Schweik na Segunda Guerra Mundial,* de Brecht, *The Lover* e *The Dwarf,* de Pinter. *Hamlet* na temporada de estréia do National Theatre, dirigido por Laurence Olivier; antes deste acontecimento, o espetáculo de despedida da companhia do Old Vic. Como diretor literário da nova organização, cuja inauguração coincidia com o tricentenário do Theatre Royal, o crítico Kenneth Tynan. No Royal Court Theatre, depois do festival de Edimburgo, *Le roi se meurt,* de Ionesco, com Alec Guinness no papel principal. Em Berlim, a estréia de *O Vigário,* de Rolf Hochhuth.

Em Minneapolis, nos Estados Unidos, a programação inaugural do Tyrone Guthrie Theatre oferecia *Hamlet, L'avare, As Três Irmãs, Death of a Sales-*

man. Começaram a se fazer sentir as conseqüências positivas da política de subvenções da Ford Foundation aos teatros de comunidade e "laboratórios"; em Nova Iorque, o Actor's Studio, sob a direção de Lee Strasberg, encenava *Strange Interlude,* de O'Neill. Na Broadway, *Who's Afraid of Virginia Woolf?,* de Albee, vinda do ano anterior, e a sua adaptação da novela *The Ballad of the Sad Café,* de Carson McCullers, *Biedermann e os Incendiários* e *Andorra,* de Max Frisch, *Luther,* de Osborne, *Chips with Everything,* de Wesker, e peças de Peter Shaffer. Em *off-Broadway, The Dumbwaiter* e *The Collection,* de Pinter, sob a direção de Alan Schneider, *La leçon* e *La cantatrice chauve,* de Ionesco, a permanência, com grande êxito, de *Les nègres,* de Genet, e ainda *The Tiger* e *The Typists,* de Murray Schisgal, e *Cages,* de Lewis John Carlino. Também na Broadway *Natural Affection,* de William Inge, e *The Milk Train Doesn't Stop Here Any More,* de Tennessee Williams; recebidas sem entusiasmo.

Sucesso de *Os Ossos do Barão,* de Jorge Andrade, direção de Maurice Vaneau, no TBC, em São Paulo, e no Oficina, com Eugênio Kusnet, *Pequenos-Burgueses,* de Gorki, em montagem de José Celso Martínez Correa, considerada modelar como criação realista. No Teatro do Rio, *A Invasão,* de Dias Gomes, e *Roleta Paulista,* de Pedro Bloch. Ainda em São Paulo, *O Santo Milagroso,* de Lauro César Muniz. *Morte e Vida Severina,* de João Cabral de Melo Neto, e *Leonce e Lena (Leonce und Lena),* de Buechner, no palco da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, encenadas por Luís Carlos Maciel. Entre os grupos estrangeiros que vieram ao Brasil, o Teatro Popolare Italiano, com Vittorio Gassman.

1964

Estréia de *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat,* de Peter Weiss, no Schillertheater, de Berlim, dirigida por Konrad Swinarski. Refletem-se no teatro da Alemanha Ocidental as preocupações políticas do país, como o passado nazista e a revivescência da sua ideologia. Entre os autores que confirmaram tal tendência, Martin Walser, de quem foi apresentada *O Cisne Negro.* Também em Londres *Marat/Sade,* encenada por Peter Brook, e o primeiro festival World Theatre Season, presentes grupos de sete países, inclusive a Comédie-française, o Teatro de Arte de Moscou, o Schillertheater, da Alemanha, o Teatro Contemporâneo, de Varsóvia, e o Abbey Theatre, de Dublin, enquanto *King Lear,* na montagem de Peter Brook, causava profunda impressão na América e na Europa Oriental. Ainda *Who's Afraid of Virginia Woolf?,* de Albee, *Entertaining Mr. Sloane,* de Joe Orton, *Caligula,* de Camus, *A Scent of Flowers,* de Peter Saunders.

Sob a direção de Augusto Boal, no Rio, o *Show Opinião,*escrito por Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, Paulo Pontes e outros. No Maria della Costa, *Depois da Queda (After the Fall),* de Arthur Miller, em montagem de Flávio Rangel, considerada a melhor do ano, enquanto Ruth Escobar inaugurava o seu teatro paulista. No Arena, *O Filho do Cão,* de Guarnieri, e no Oficina, *Andorra,* de Duerrenmatt. De João Bethencourt, *A Mãe que Entrou em Órbita.* Ainda no Rio, Paulo Afonso Grisolli apresentava *A Torre em Concurso,* de Joaquim Manuel de Macedo.

A Bahia

A vida teatral baiana, na primeira década deste século, concentrou-se no velho Teatro S. João e na precária e mal-concebida estrutura do Politeama Baiano. Em 1923, o fogo consumia o centenário edifício do S. João e depois era posto abaixo o Politeama, tendo sido um pouco malvisto pelos baianos, pelo menos como sala adaptada para o cinema, a julgar-se pelo que escreveu Sílio Boccanera Júnior, em *O Teatro na Bahia da Colônia à República,* obra publicada em 1924: "Talvez pelo local onde está situado, afastado altanto (*sic*) do centro da cidade". Existe aí evidente injustiça de parte do bravo dramaturgo e historiador (ele próprio uma das fontes bibliográficas necessárias para o conhecimento das coisas do palco baiano do passado, ao lado de Affonso Ruy de Souza), quem sabe por força dos seus compromissos com o S. João, que andou administrando. O fato é que pisaram o palco do Politeama figuras insignes, como Coquelin*aîné*, a Pavlova, Itália Fausta, Leopoldo Fróis e, para consagração perante a boa gente baiana, o conselheiro Ruy Barbosa em campanha presidencial. Já misturando cinema e teatro — como fizeram o S. João e o Politeama — outro edifício, o do Cine-Teatro Olímpia, que antes fora Íris entre 1912 e 1913, ainda acolheu em seu tablado grandes nomes do teatro brasileiro. Pela mesma forma, o Cine-Teatro Jandaia, que em 1931 perdia as dimensões modestas do seu passado de cinema e se apresentou, reformado, como uma das salas maiores de todo o País, sala bivalente.

Sílio Boccanera Júnior, em seu tempo, teve clamores de profeta antigo contra a invasão da cinematografia, por ele considerada a arquiinimiga plebéia da nobre arte do drama; anos após Affonso Ruy (em sua *História do Teatro na Bahia; Séculos XVI-XX,* publ. 1959), melancólico diante do Teatro Castro Alves incandescente, divisou nos incêndios outro lado trágico dos teatros baianos. A verdade é que cinema e chamas se deram as mãos na cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo, para sacrificar, a 2 de outubro de 1910, o Teatro S. Pedro, o mais importante da Bahia depois do S. João, segundo Boccanera, posto a funcionar em 1865. Simbólico o destino do S. Pedro:

expirava ao inaugurar-se em seu recinto a novidade do cinema, inflamando-se a película intitulada *Bombeiros Improvisados*. Despachava-se para os arcanos da memória um dos poucos teatros do Interior baiano, numa Província/Estado nada brilhante na expansão do seu teatro fora da Capital. O teatro amador pôde reunir, no período, certo número de grupos: em 1914, aparecia o Grêmio Agrário de Menezes; em 1900, o Teatro Xisto Bahia; em 1901 a Sociedade Dramática, criada na residência do Barão de Itapoã, e muitos outros. Em 1914 um grêmio também se consagrou ao nome de Xisto Bahia e teve entre seus fundadores, como ator, o já citado Affonso Ruy. E ocorre na década de 20 o incêndio do S. João, certamente um acontecimento-limite na história do teatro na Bahia.

Escala no itinerário das companhias estrangeiras, ao lado de Porto Alegre, São Paulo , Recife, São Luís, Belém do Pará, teve a Bahia, em boa parte deste nosso século, um teatro em crise, enquadrado na crise do teatro brasileiro em geral e vivendo a sua crise permanente de teatro que nunca teve grandes rasgos. Na década de 30, aportaram em quantidade as empresas nacionais, que imitavam os modelos europeus menos preocupados com a renovação do teatro. Os dez anos seguintes, após o interregno da Segunda Guerra Mundial, deram crédito histórico aos esforços de alguns grupos amadores, principalmente o Teatro de Amadores do Fantoches, aparecido em 1945, em 1947 o caso especial de A Hora da Criança (a que já se fez menção noutra passagem deste livro), o Teatro de Cultura da Bahia, criado em 1950 por Nair da Costa e Silva, o Teatro de Amadores da Bahia, de Antônio Pinto, inaugurado em 1952, dois anos depois o Teatro Familiar dirigido por Paulo Serra, e o Teatro Experimental de Ópera.

É fora de qualquer dúvida que a primeira tentativa profunda de renovação ocorreu com a criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, iniciativa da personalidade fora do comum de Martim Gonçalves, a que também já se fez alusão no capítulo dedicado ao teatro brasileiro. Da Europa e dos Estados Unidos, onde estivera longo tempo, Martim Gonçalves trouxe uma massa de informações valiosas, não só para o teatro da Bahia como do Brasil. Tentou utilizá-las em sua escola e até certo ponto foi bem sucedido. Stanislavskiano por convicção, direta ou indiretamente contribuiu para formar um invejável naipe de atores, em sua maioria ainda em atividade cênica, que honra qualquer cidade brasileira: Nilda Spencer, João Gama, Dulce Schwabacher, Lia Mara, Carlos Petrovich, Eduardo Cabus, Roberto Assis, Jurema Pena, Anatólio Oliveira, alguns dos quais têm tido desempenho saliente em palcos do Sul, como Geraldo del-Rey e Helena Inês. Atores baianos de cuja relação não se devem omitir os nomes de Wílson Melo, Maria Adélia, Haidil Linhares, Mário Gusmão, Sônia Pereira, Yumara Rodrigues, Leonel Nunes, Harildo Deda, Zoíla Barata e a brilhante Sônia dos Humildes, tão cedo desaparecida.

Já funcionando a Escola de Teatro, inaugurava-se em 1964, o Teatro dos Novos, o segundo esforço significativo de modificação do teatro na Bahia (ver adiante). Decorrência imediata do Teatro dos Novos foi a construção do Teatro Vila Velha, onde posteriormente desenvolveu excelente trabalho o Teatro Livre da Bahia, tendo à sua frente João Augusto Azevedo, Sônia dos Humildes, Harildo Deda e Benvindo Sequeira. Com o aparecimento dos Novos, ou a eles bem próximos no tempo, outros grupos foram surgindo, como a Companhia Baiana de Comédias, o Teatro de Arena, que Orlando

Sena dirigiu, e mais recentemente alguns votados às formas experimentais, à maneira de Márcio Meireles e o seu grupo Aveläz y Avestruz, cabendo uma referência especial aos espetáculos dos diretores Jorge Gaspari, Deolindo Checcucci, Álvaro Guimarães, Paulo Dourado, Roberto Vagner Leite, Luís Marfuz. Bom número de encenadores têm-se voltado para o teatro para infância, entre eles Manuel Lopes Pontes e Lúcia di Sanctis.

Em 1974 era franqueado ao público o pequeno Teatro Gamboa, fruto da coragem, imaginação e do positivo temperamento individualista de Eduardo Cabus. Já não se pensa em teatro na Bahia sem que se leve em conta a sua contribuição.

Foi na franja intermediária desse panorama, no ano de 1967, que se inaugurava o Teatro Castro Alves, do governo do Estado, afinal ressurgido do chocante incêndio de 1958. A partir de 1978, quando foi confiada a sua direção artística a Teodomiro Queiroz, e administrativa a José Augusto Burity, o Teatro Castro Alves vem exercendo boa atuação no campo das artes em geral.

A década de 70 notabilizou-se, na Capital baiana, pela criação de novas salas de espetáculos, estando em funcionamento regular, na passagem do decênio, quase uma dúzia de recintos dedicados aos espetáculos, entre os quais o Teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, o Maria Bethânia, o do Sesc/Senac, o Gregório de Matos, o Santo Antônio (do já Departamento de Teatro da Universidade Federal da Bahia, depois Escola de Teatro, de nível superior), o do Instituto Central de Educação Isaías Alves, o da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos.

A dramaturgia, conquanto ainda longe do desejado devotamento aos temas locais, registra um número mediano de autores, que produzem em diferentes níveis de compromisso e regularidade: Ariovaldo Matos, Jurema Pena, Nélson de Araújo, Roberto Assis (teatro para a criança), Cleise Mendes, além de outros mais jovens que amadurecem nos cursos e atividades do Departamento de Teatro da Universidade Federal da Bahia e noutros centros de criação artística. Órgãos oficiais dispensam apoio ao teatro, principalmente a Fundação Cultural do Estado da Bahia. Não é fácil tarefa, devido à ausência de dados centralizados, resumir informações sobre o Interior do Estado e à gente que, aí, vencendo graves obstáculos, estimula um crescente interesse pelo teatro. Em Feira de Santana, a segunda cidade da Bahia, tornou-se conhecido em todo o Brasil o Festival (anual) de Teatro Amador e Universitário, o primeiro dos quais se realizou em 1976.

Distribuídas em diferentes capítulos deste livro as notícias sobre o teatro baiano desde os seus primórdios, cumpre retornar ao Teatro dos Novos, por força do seu relevo na renovação da arte do espetáculo em Salvador. A 17 de agosto de 1964, começava a funcionar o Teatro Vila Velha, oficialmente inaugurado no mês anterior com uma exposição de documentos das atividades do Teatro dos Novos. Ao inaugurar-se, o Teatro dos Novos era integrado por João Augusto Azevedo, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Teresa Sá, Eutíquio Demóstenes Reis Jesus, Othon Bastos, Sônia Robato. Na sua primeira temporada, além de apresentações da Escola de Samba Juventude do Garcia e de conjuntos de música erudita, houve um *show* de "bossa nova", dirigido por Roberto Santana e Gilberto Gil, com a participação do próprio Gil, de Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz. Em dezembro, encenava, no edifício recém-inaugurado, sob a direção de João Augusto, *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Desde então, o Teatro Vila Velha tornou-se o centro das experiências em Teatro de Cordel, a partir da tradição da literatura popular. Já antes, João Augusto, em 1959, havia ganho o Prêmio Martins Pena, do *Jornal de Letras*, do Rio, com a comédia intitulada *A Interessante e Graciosa História do Marido Que Trocou a Mulher por uma Vaca*, encenada no ano seguinte, também no Rio, por Carlos Murtinho, sob o título de *A História de Maria Cilivana*. Era ainda o aproveitamento do material popular para a extração de estruturas dramáticas tradicionais, o que já não aconteceria em *A Chegada de Lampião no Inferno* (parte do espetáculo *Histórias de Gil Vicente*, concebido para demonstrar equivalências do teatro vicentino na tradição do Nordeste), criado no Vila Velha em 1966 e dirigido por João Augusto, que no mesmo ano coordenava *Teatro de Cordel* (usava-se pela primeira vez a expressão no seu significado brasileiro e moderno), assinando a montagem com Haroldo Cardoso, Othon Bastos, Orlando Sena, Péricles Luís. Ambos os espetáculos se caracterizaram pela procura das estruturas teatrais nos elementos narrativos, não mais nos dramáticos. *Cordel 2*, como se denominou a criação em linhas idênticas de 1972 (direção de João Augusto), visou o narrativo também na interpretação dos atores, permanecendo em cena, durante a ação, os cantadores. Em *Cordel 3*, do ano seguinte, foi usado novo dado da literatura popular, o oral, recolhido do cantador. *Um, Dois, Três — Cordel* foi apresentado exclusivamente em São Paulo, na Feira da Bahia, que se realizou naquela cidade em 1974.

Ao falecer, João Augusto Azevedo, que o administrou por muitos anos, o Teatro Vila Velha passou a ser dirigido por Ecchio Reis.

Nos Estados Unidos, prosseguia o afluxo de peças inglesas. Ainda em Nova Iorque, durante o ano, Genet *(Les bonnes)*, Albee (remontagem de *The Zoo Story)*, Ugo Betti *(Corrupção no Palácio da Justiça)*, Beckett *(Play)* ,Rolf Hochhuth *(O Vigário)*, *Oh! What a Lovely War*, e Miller *(After the Fall*, estréia em 1963). Visita de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault, com um repertório que incluía *Le piéton de l'air*, de Ionesco, e do Teatro Habimah, de Israel, com um clássico do seu repertório, *Dybbuk*, e peças contemporâneas. Em evidência obras de autores negros, inclusive *Blues for Mr. Charlie*, de James Baldwin, e *Dutchman*, de LeRoi Jones. A elas acrescentou-se uma sul-africana sobre o problema racial, *The Blood Knot*, de Athol Fugard. Outras estréias dignas de nota: *Dylan*, de Sidney Michaels, sobre a vida do poeta inglês Dylan Thomas, *Le voyageur sans bagage*, de Anouilh, e *Os Físicos*, de Duerrenmatt. Entre os musicais, *The King and I*.

Na França, à frente do Ministério da Cultura, André Malraux tentava remediar a crise por que atravessava o teatro francês e o mal maior da concentração da vida teatral em Paris, intensificando o projeto da criação das casas de cultura, a construção ou adaptação de novas salas na Capital, com a ampliação da política de subsídios.

O Teatro em Israel

O Habimah (O Palco, em hebraico) reservou-se lugar igualmente importante no teatro nacional judaico e na história do teatro moderno. Criado em 1918, em Moscou, sob a orientação de Nahum Tsemach, logo seria incorporado ao complexo do Teatro de Arte de Moscou, como o Grupo Hebraico de Estudos Teatrais, dando-lhe apoio Stanislavski, e orientação Vakhtangov, este responsável pela marcante encenação, em 1922, com o seu elenco, de *Dybbuk*, a peça de Salomon Ansky (1865-1920). Depois de extenso périplo pela Europa e pela América, tendo já abandonado definitivamente a URSS, o Habimah estabeleceu-se em Tel-Aviv, em 1932, sem contar com a colaboração do seu fundador, que permanecera nos Estados Unidos. Em 1958, existente o Estado de Israel, o 40º aniversário do famoso grupo era comemorado com a conclusão do seu edifício-sede, naquela cidade, e a concessão do título de Teatro Nacional, feita pelo Parlamento. Não só a consolidação de uma dramaturgia em hebraico, senão também a difusão do teatro internacional, clássico e moderno, tornou relevante o seu papel no teatro israelense, do qual se fez representante, em *tournées* pelo mundo, como uma das organizações do mais alto padrão artístico no teatro do séc. XX.

Na história da implantação da arte dramática em terras israelenses, outro grupo, o Ohel, foi um estágio mais avançado. Criado em Tel-Aviv em 1925, por Moshe Halevy, com o apoio da Confederação Geral dos Trabalhadores de Israel (Histradut), precedeu assim o Habimah na formação de um público, sendo o seu campo de atuação os colonos já estabelecidos no território do futuro Estado judaico. Antigo membro do Habimah, Halevy adotou linha artística semelhante à deste, e idêntica posição no repertório. Nos primeiros anos da década de 40, críticos para os judeus na Europa, surgia, também em Tel-Aviv, o Teatro Kameri (de câmera), outro centro de criação artística. Em 1951, inaugurava-se o teatro municipal de Haifa e em 1968 Jerusalém teve, pela primeira vez em sua história, uma casa de espetáculos, o Teatro Hama'agal, aberto com a apresentação de *Noé*, de André Obey.

O Teatro Kameri (de 1944) proporcionou forte estímulo à dramaturgia, tendo sido com ele encenada a peça de Moshe Shamir *Ele Andou pelos Campos*, em que a vida e os problemas das novas gerações israelenses foram tratados no palco. A Guerra da Independência (1947-1949) assinalou uma fase do drama de Israel, bem representada em Yigal Mossinsohn *(No Deserto de Negev)* e Natan Shaham *(Eles Virão Amanhã)*. Os temas bíblicos tiveram inicialmente uma abordagem sentimental, em autores como Abraham Mapu *(O Amor de Sião)* e em seguida com uma visão mais moderna e significação contemporânea, em obras de Nissim Aloni *(O Mais Cruel de Todos é o Rei)* e de Yehuda Amihai *(Viagem para Nínive)*. A década de 60 registrou uma tendência para o irrealismo e o emprego dos símbolos, da qual é bom exemplo *O Albergue dos Fantasmas*, de Natan Alterman.

1965

Agravava-se a crise no teatro comercial francês, pondo em risco várias casas de espetáculos (Ambigu, Théâtre de L'Île de France, entre outras) e o próprio teatro de Roger Planchon, em Villeurbanne. Ante a reação dos meios teatrais, o Ministério da Cultura resolveu atender ao que Planchon solicitava, comprometendo-se também a construir novo centro artístico, com uma sala de 2.000 lugares. A despeito das dificuldades, a temporada foi ativa, dentro e fora de Paris: Barrault encenava *Numance,* sobre o texto de Cervantes, o Théâtre de France apresentava *Amerika,* adaptação do romance de Kafka, sob a direção de André Bourseiller, enquanto o T N P, com *mise en scène* de Georges Wilson, oferecia *Luther,* de Osborne. Em Lião, *Pattes blanches,* de Roger Planchon, que Jacques Rosner dirigiu. Na Capital francesa, Sartre (sua adaptação de *As Troianas,* encenada por Cacoyannis), Jean Giraudoux *(La folle de Chaillot),* Edward Albee, Jean Vauthier *(Badadesques),* Jacques Audiberti *(L'opéra du monde),* Boris Vian *(Le goûter des généraux).* Também a peça ainda não encenada de Paul Claudel *Le repos du septième jour.* Na Comédie-française, Jacques Fabbri punha em cena a sua versão de *A Midsummer-Night's Dream,* de Shakespeare, adaptada por Charles Charras. Ainda obras de René de Obaldia, Valentin Kataiev, Félicien Marceau *(Madame Princesse)* e os primeiros êxitos de Pinter na França: *The Collection* e *The Lover. Les eaux et forêts,* de Marguerite Duras.

Em evidência, no teatro soviético, a posição renovadora de Oleg Efremov, no Teatro Contemporâneo, e de Anatoli Efros, no Komsomol, que revelou Edvard Radzinski, autor de *104 Páginas de Amor.* Também em destaque Iuri Liubimov, no Teatro de Drama e Comédia (Taganka), e o Teatro Gorki, de Leningrado, sob a direção de Tovstonogov, aberto a trabalhos experimentais. O primeiro encenou a sua versão de *Dez Dias Que Abalaram o Mundo,* de John Reed, e *Antimundos,* de Andrei Vosnesenski. Acentuaram-se as tendências não-realistas nos palcos da URSS. A contribuição tcheca do ano, com crescente ressonância internacional, foi a cenografia "cinética" de Josef Svoboda. Em Varsóvia o Teatro Contemporâneo encenava *Tango,* de Slawomir Mrozek, dirigido po Erwin Axer. Na Bélgica, *Les masques ostendais,* de Ghelderode, *Marat/Sade* no Teatro Nacional Finlandês e em Estocolmo (em encênação de Frank Sundstroem), na Itália a inauguração do festival de Florença e Gianfranco de Bosio revivendo a obra de Beolco. *Romeo and Juliet,* na produção de Franco Zeffirelli, desagradou à crítica italiana, a despeito do sucesso internacional. Em revide, Zeffirelli encerrava em Roma as atividades da sua Compagnia dei Quattro, cuja equipe (Franco Enriquez, Emmanuele Luzzati, Glauco Mauri, Valeria Moriconi) transferiu-se para o teatro de Turim.

Ainda em 1965, o National Theatre da Inglaterra (cujo complexo arquitetônico entrara em fase de planejamento) esteve em Berlim e Moscou, em *tournée* coroada de êxito. No festival de Chichester, obras de Peter Shaffer *(Black Comedy)* e John Arden *(Armstrong's Last Good Night).* Primeiras apresentações, sob restrições da censura, de *A Patriot for Me,* de Osborne, e *Saved,* de Edward Bond, *The Homecoming,* de Pinter, em montagem de Peter Hall; de Arthur Miller, *The Crucible.*

Nos Estados Unidos, na temporada de 1964/65, era friamente recebida *Tiny Alice,* de Edward Albee, a despeito de John Gielgud no elenco e da encenação de Alan Schneider, ao passo que Harold Clurman era aplaudido em sua montagem de *Incident in Vichy,* de Miller, entre duras críticas ao texto. Peças de LeRoi Jones: *The Slave* e *The Toilet.* De Jack Richardson *Xmas in Las Vegas,* de James Baldwin, *The Amen Corner* (pela primeira vez apresentada em 1955), e a peça inglesa *The Royal Hunt of the Sun,* de Peter Shaffer. Atividades cada vez mais amplas e significativas, em todo país, das companhias regionais e dos grupos universitários, dados como a única mudança de comportamento do teatro norte-americano em mais de uma década.

O fato de maior importância na Alemanha Ocidental foi *O Interrogatório,* de Peter Weiss, encenada simultaneamente em dezesseis teatros ocidentais e orientais. O Berliner Ensemble montava *O Caso Oppenheimer,* de Heinar Kipphardt, de quem era apresentada em Munique *Joel Brand.* O ano caracterizou-se, nos palcos alemães, pela vigorosa denúncia do nazismo em todas as suas formas.

Em 1965, pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), *Morte e Vida Severina,* sobre o texto de João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque de Holanda e direção de Silnei Siqueira, que em 1966, no festival de Nancy, receberia o grande prêmio para "Tema Livre", sendo em seguida levado ao Théâtre des Nations, em Paris. Um dos pontos altos do ano, no teatro brasileiro, foi *Arena Conta Zumbi,* de Boal e Guarnieri, com música de Edu Lobo. Ainda em São Paulo, Cacilda Becker e Walmor Chagas em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf? (Who's Afraid of Virginia Woolf?),* de Albee, *Um Caso em Irkutsk,* de Arbuzov, dirigida por Eugênio Kusnet, e no teatro da Alliance Française, *O Caso Oppenheimer,* de Kipphardt, direção de Jean-Luc Descaves. Procópio Ferreira recebia da Câmara de São Paulo o título de Cidadão Paulistano. No Rio, e depois em várias cidades do País, *Liberdade, Liberdade,* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, por este dirigida, com Paulo Autran e Teresa Raquel. Em montagem de Grisolli, *A Vida Impressa em Dólar (Awake and Sing!),* de Clifford Odets. Visita de

Jacques Charon e Roberto Hirsch ao Brasil, *Le roi se meurt,* de Ionesco.

1966

Perdia o teatro alemão Erwin Piscator, falecido neste ano. Desapareciam também Wolfgang Langhoff e Erich Engel, conhecidos diretores. Na mesma ocasião Hansjuerg Utzerath suscitava polêmica com a sua encenação de *A Plebe Ensaia o Levante,* de Guenter Grass, no Schillertheater, que apresentou também, em *première* mundial, de Samuel Beckett, *Come and Go.* O nazismo, o neonazismo e a política em geral continuaram sendo a nota dominante no teatro alemão. Peter Stoltzenberg encenou *O Cão do General* (de 1962), de Heinar Kipphardt. Em Berlim Oriental, *O Vigário,* de Hochhuth, no Deutsches Theater, com cenários do tcheco Josef Svoboda. Ainda na Alemanha Ocidental, a revelação do austríaco Peter Handke (*Ofensa ao Público), Cenas de Caça na Baixa Baviera,* de Martin Sperr, *Marski,* de Hartmut Lange. Em Zurique, estréia de *O Meteoro,* de Duerrenmatt.

Em plena vigência européia do documentário, a Itália conheceu, de Primo Levi, a dramatização de experiências num campo de concentração nazista, em encenação de Gianfranco de Bosio. Pelo Théâtre National da Bélgica, *A Gaivota,* de Tchekhov, com a direção e cenários dos tchecos Otomar Krejca e Josef Svoboda. Em Moscou, no Teatro de Drama e Comédia (Taganka), que sustentou o título de o mais avançado da Capital russa, a estréia soviética de *A Vida de Galileu,* de Brecht. Houve indícios de maior tolerância em relação ao teatro, que por sua vez respondeu com uma tendência para a sátira, linha predominante de muitas das peças da temporada. No Teatro de Sátira, *Vasili Tyorkin,* espetáculo anti-stalinista sobre um poema de Tvardovski, no Teatro Contemporâneo *Sempre à Venda,* primeira peça de Vasili Aksenov. Em Praga, adaptada por Pavel Kohout, *A Guerra das Salamandras,* de Karel Capek.

A Índia Contemporânea. People's Theatre

Os mais importantes aspectos da vida teatral da Índia, nos anos que se seguiram à independência do país, em 1947, foram a influência das correntes européias — do Teatro do Absurdo ao novo drama inglês, a tendência para o social na dramaturgia, o interesse na absorção de novas técnicas de encenação e a ampliação da vida teatral, fora de Bombaim, Calcutá e Nova Déli.

Dos grupos cujo desempenho marcou as últimas décadas, passou à história do teatro indiano o People's Theatre, de Calcutá, fundado por Shanti Bardhan. Suas experiências de *mise en scène*, de vanguarda em nível mundial, inclusive no relacionamento com o público, começaram nos primeiros anos de 40. O People's Theatre usou inicialmente o inglês nos seus espetáculos, depois os idiomas da Índia; um dos seus ramos, a Central Ballet Troupe, encenou em 1945 um balé de extraordinário êxito, *India Immortal*. Outras organizações tiveram atuação destacada até o início da década de 70: o Theatre Group, de Bombaim, de língua inglesa, dirigido por Sylvester da Cunha, introdutor de Pirandello, Sartre, Lorca e Arthur Miller; o Theatre Unit, fundado em 1953 por dissidentes do Theatre Group, tendo à frente E. Alkazi; em Nova Déli, ainda de língua inglesa, o Little Theatre Group, dirigido por Inderlal Das, que apresentou Brecht em 1949, e o Theatre Workshop, produtor no ano de sua fundação (1958) de *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett. Um grupo bengali, derivado do People's Theatre, o Bohurupee, sob a direção de Sambha Mitra, teve notoriedade na década de 70, com encenações de vanguarda sobre textos de Tagore. Singularmente, as regiões de expressão hindi, as mais importantes da Índia do ponto de vista lingüístico, não ofereceram dados maiores até os anos de 60, à exceção de uma troupe profissional, a de Prithvi Raj, em Bombaim. Outras etnias tiveram intensa atividade teatral e dramatúrgica. Em Kerala, distinguiu-se o Clube de Arte Popular, entre quase duas dezenas de grupos profissionais na região. Nos territórios de expressão gujarati, o principal grupo foi o Nat Mandal, criado em 1952 em Ahmedabad por Jayashankar Sundari e Rasiklal Parikh. Entre os assameses, a Associação de Teatro Popular; entre os de língua marati, havia na década de 60 cinco elencos profissionais.

A dramaturgia em canarês oferece alguns dos melhores autores contemporâneos, realizando uma fusão das influências européias com elementos da vida indiana de hoje, da tradicional e da histórica. O mais conhecido dos seus autores, Sriganga, logrou em sua peça *Ranga Bharata* a utilização da mitologia hindu para a interpretação dos problemas dos seus compatriotas, seguindo o caminho de outro bom autor, Adya Rangacharya, por quatro décadas o de mais evidência (*Trevas e Luz-Kattale Belaku*, enc. 1969). Inspirando-se em *Caligula*, de Albert Camus, Girish Karnad usou elementos do passado em sua melhor peça, *Tuglakh*. O Absurdo é também a tendência que transparece nas peças de Chandrasekhar Patil e em P. Lankesh (*Ondas — Teregalu*, enc. 1966), neste com o acréscimo das lições dos novos autores ingleses. Beckett foi o modelo dos dramas em bengali de Badal Sarkar (*Ebang Indrajit*), enquanto o dramaturgo e cinematografista sindi K. S. Daryani voltava-se para o teatro social (*Flor da Rosa — Gulab-jo-Gul*), o mesmo fazendo Gobind Malhi, também romancista (*Somos Sindis, Somos Indianos — Sindhi Ahyoon, Hindi Ahyoon*).

Ressalte-se ainda a ação nacional do Indian National Theatre, fundado em 1946 por Kamaladevi Chattopadhyay, sobretudo no incentivo aos grupos regionais, e o trabalho, de nível mais acadêmico, da Sangeet Natak Akademi

(Academia Nacional de Dança, Música e Filme), criada em 1953.

Na França, Barrault substituía A. M. Julien no Théâtre des Nations, que se transferiu do Théâtre Sarah-Bernhardt para o Théâtre de France. *Les paravents,* de Genet, em montagem de Roger Blin, provocava protestos, repetidos na apresentação de *Marat/Sade,* de Peter Weiss, no Sarah-Bernhardt, sob a direção do grego Jean Tasso: os descendentes do marquês levantaram violentas objeções. Na Comédie-française, *La soif et la faim,* de Ionesco, com Robert Hirsch no elenco. No Théâtre de l'Oeuvre, *Point H,* de Yves Jamiaque, no Gymnase, *Le cheval évanoui,* de Françoise Sagan.

Apresentava-se em Nova Iorque *Marat/Sade,* na montagem de Peter Brook. Estreada em 27 de dezembro do ano anterior, foi o ponto mais alto da temporada que viu também *Sergeant Musgrave's Dance,* de John Arden, e de Arnold Wesker, *The Kitchen.* De Albee, *A Delicate Balance*, precedida do insucesso de *Malcolm.* Sem aplausos também, *Slapstick Tragedy,* de Tennessee Williams e *Where's Daddy*; de William Inge. Ainda de Peter Weiss *O Interrogatório,* novo êxito do autor nos Estados Unidos. Em *off-Broadway, Happy Ending* e *Day of Absence*, do autor negro Douglas Turner Ward. Entre os musicais da *Broadway, Man of la Mancha.* Refletindo uma profunda inquietação, grupos sediados em cafés, igrejas e pequenos estúdios multiplicaram-se em Nova Iorque e consagraram a expressão *off-off-Broadway.* Em ascensão as atividades dos teatros regionais em San Francisco, Boston, Pittsburgh e outras cidades.

Na Inglaterra, a Royal Shakespeare Company, sob a direção de Peter Hall, Peter Brook e Peter Scofield, substituto do francês Michel Saint-Denis, incluiu na sua programação *Tango,* de Slawomir Mrozek, *Des journées entières dans les arbres,* de Marguerite Duras, *Belcher's Luck,* de David Mercer, e *O Meteoro,* de Duerrenmatt. Wole Soyinka, o poeta nigeriano, teve encenada, no Royal Court, *The Lion and the Jewel,* que também apresentou, de Arnold Wesker, *Their Very Own and Golden City.* Estréia de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead,* de Tom Stoppard. No teatro comercial londrino, *Incident in Vichy,* de Arthur Miller. O crítico Kenneth Tynan criava a denominação "Teatro do Fato" para o teatro-documentário; neste âmbito, a criação coletiva *US,* dirigida por Peter Brook, com a Royal Shakespeare Company. Nos teatros experimentais, *Loot,* de Joe Orton, e *Bread and Butter,* de Cecil Taylor.

Na República da Irlanda, o ano foi o da reabertura do Abbey Theatre, presa de incêndio em 1951, com a apresentação de *One for the Grave,* de Louis MacNeice. O novo edifício conservou as características originais, mas a sua capacidade foi ampliada.

Sob a direção de José Celso Martínez Correa, em São Paulo, o Grupo Oficina encenava *Os Inimigos,* de Gorki, enquanto no Teatro de Arena era apresentada *Dois Perdidos numa Noite Suja,* de Plínio Marcos. No Rio, o Grupo Opinião montava, dirigida por Gianni Ratto, *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come,* de Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho. *Onde Canta o Sabiá,* de Gastão Tojeiro, em *mise en scène* de Paulo Afonso Grisolli. Ademar Guerra criava, em São Paulo, *Oh! Que Delícia de Guerra (Oh! What a Lovely War),* com a colaboração do compositor Cláudio Petraglia e a coreografia de Márika Gidáli. O Teatro Popular do Sesi, agora instalado no Teatro de Arte Israelita-Brasileiro, teve um dos seus maiores sucessos com *Manhãs de Sol,* de Oduvaldo Viana. *O Fardão* revelava Bráulio Pedroso. John Gielgud visitava o Brasil. Em Salvador, o Teatro dos Novos apresentava *Teatro de Cordel,* nove obras de literatura popular dramatizadas. Na Escola de Teatro, pelo diretor visitante Luís da Silva Ferreira, *Antígona (Antigone),* de Anouilh.

A China

Uma das mais remotas referências ao drama ocidental entre os chineses alude a uma sociedade constituída por estudantes dessa nacionalidade, denominada Salgueiro da Primavera, para a encenação de obras européias modernas, conforme tinham visto na Capital japonesa. *A Dama das Camélias,* de Alexandre Dumas, filho, e uma adaptação do romance *A Cabana de Pai Tomás* foram os textos eleitos. Na mesma época, o último, sob o título de *O Grito a Deus do Escravo Negro,* idêntico ao de Tóquio, era representado em Xangai por uma sociedade homônima. Em 1912, Li Chun-chiu fundava, nessa cidade, a Sociedade para o Esclarecimento (donde o nome de "peças esclarecidas" para o drama moderno), que concentrou a sua atenção em trabalhos de índole social e política, em muitos casos adaptados de outros gêneros literários, sem produzir uma dramaturgia significativa. No fim da década, porém, Ibsen, Shaw, Tchekhov, Gorki e outros autores ocidentais passaram a ser seriamente estudados e encenados. O começo do drama social urbano na China ocorreu em 1928, ano em que Tien Han, dramaturgo, fundava em Xangai a Sociedade da China Meridional, através da qual apresentou peças de sua autoria, entre as quais *A Vontade de Viver,* que estreou naquele ano. A década de 30 foi a da implantação do profissionalismo, no que foi pioneira a Troupe Dramática Ambulante da China, criada em Xangai em 1933. Produziu bons autores e obras. Foram desse período Tsao Yu (*Aurora,* enc. 1937) e Ah Ying (*Vento da Primavera e Chuva do Outono,* enc. 1937). O ano de estréia dessas obras, crítico para o país invadido pelos japoneses, foi importante para o teatro moderno, realizando-se em Xangai uma temporada conjunta de vários grupos, que, além dos autores chineses (inclusive os recém-mencionados), apresentaram Tolstoi, Somerset Maugham, Tchekhov, Gogol. Fundou-se também a Associação de Grupos Dramáticos, que a todos reuniu. A agressão nipônica deu margem a um surto de obras nacionalistas e patrióticas, assim como à criação de grupos de agitação, que deveriam oferecer o padrão a outros futuros, de finalidades políticas, após a libertação. Em 1949 todos os teatros foram postos sob o controle do Ministério da Cultura e no ano seguinte inaugurava-se, em Pequim, o Instituto Central de Teatro, para fins de ensino artístico, inspirado no método de Stanislavski. O mais conhecido autor chinês moderno é o escritor Kuo Mo-jo (de 1892), com uma obra amplamente divulgada no Exterior (*As Credenciais do Marechal — Hu-fu,* publ. 1946, entre outras).

Na década de 60 o teatro da China sofria transformações, decorrentes da Revolução Cultural de 1966. O condicionamento da "ópera chinesa", nome por que é conhecido no Ocidente o teatro tradicional da China, a temas e propósitos contemporâneos, que se efetuava sistematicamente desde o término da Guerra Civil, começou a encontrar resistência. Conceberam-se então as chamadas "óperas-modelo", de estrutura apta a refletir o estado atual da sociedade ou explorar temas históricos recentes. *A Lanterna Vermelha,* sobre a ocupação japonesa, e *Incursão sobre o Regimento do Tigre Branco,* de tema da guerra da Coréia, ambas de 1967, são algumas das obras criadas segundo o padrão do novo gênero.

Conservaram-se as formas tradicionais, no quadro do teatro da China, após as mudanças ocorridas desde 1966. Admite-se, sob reação, o teatro ocidental, desenvolvido nas grandes cidades durante a década de 30, em peças breves, próprias para serem encenadas em fábricas e clubes de amadores, adaptadas a fins políticos. Ainda mais comprometidas neste sentido são as peças de agitação, *sketches* que utilizam a pantomima, o canto, a dança, *slogans* e citações de textos, levadas às escolas, fábricas e pequenas comunidades, continuação da modalidade que data da Guerra Civil. O teatro infantil, antes mantido em alto nível profissional por toda a China, condicionou-se também às finalidades e aos meios das peças de propaganda. O de variedades, com os seus componentes de dança, música, canto e acrobacia, é específico dos centros de entretenimento das grandes cidades, como Pequim, Xangai e Tientsin, ao passo que os circos, no estilo europeu, continuam em funcionamento, dando ênfase, nos seus programas, à acrobacia, por sua vez forma própria e tradicional de divertimento, igualmente mantida viva em troupes profissionais autônomas. Os espetáculos musicais, nas suas versões menos complexas, são encenados nos centros urbanos que dispõem de salas apropriadas e de meios para a realização da cenografia realista. Do mesmo tipo, mas com o emprego maciço de atores, são os grandes espetáculos a céu aberto, onde estão presentes os corais e as técnicas de óperas ocidentais e tradicionais. O balé à maneira ocidental absorveu elementos do folclore e da música do país.

1967

Em montagem premiada, Ariane Mnouchkine encenava com a sua companhia, nos arredores de Paris, *The Kitchen,* de Arnold Wesker, acentuando a presença de peças inglesas nos palcos franceses. Outros espetáculos do ano: *L'archítecte et l'empereur d'Assyrie,* de Fernando Arrabal, sob a direção do argentino Jorge Lavelli, que no Théâtre de France encenaria a *Medéia* de Sêneca; *Les ancêtres redoublent de férocité,* do argelino Kateb Yacine, dirigido por Georges Wilson, programa de inauguração da Salle Gémier do Théâtre National Populaire; *40 carats,* de Pierre Barrillet e Jean-Pierre Grédy; *L'année blanche,* de Victor Haim. De Marivaux, na Comédie-française, *La commère,* texto até então conservado na biblioteca da instituição. Também de Marivaux, Jean Vilar levaria à cena *Le triomphe de l'amour. Une saison au Congo,* do poeta negro Aimé Césaire, através de Jean-Marie Serreau, no Théâtre de l'Est Parisien. *Le silence* e *Le mensonge,* de Nathalie Sarraute. *A Delicate Balance,* de Albee, encenada por Barrault, com Madeleine Renaud e Edwige Feuillère. Jean Mercure substituiu A. M. Julien na direção do Théâtre Sarah-Bernhardt. Velhos sucessos voltaram ao palco, atraindo grande público: *L'alouette, Irma lá Douce, Marius.*

Na Alemanha Ocidental, *Soldados,* documentário de Hochhuth, no Freie Volksbuehne, depois de o texto ter sido rejeitado pelo National Theatre, de Londres, graças ao tratamento dado à figura de Winston Churchill. Ainda em Berlim, *Canto do Espantalho Lusitano,* de Peter Weiss, que, ao ser apresentada em Estocolmo, em sua *première* mundial, motivara protestos dos portugueses, também Samuel Beckett dirigindo, com êxito, sua peça *Endgame.* Em Munique, em montagem de Fritz Kortner, *Batalha no Quarto,* de Martin Walser. Em Stuttgart, *A Noite em Que o Chefe Foi Assassinado,* de Heinar Kipphardt.

O Teatro Sueco. Ingmar Bergman. Escandinávia

O segundo pós-guerra não produziu, na Suécia, conforme a crítica do país, dramaturgos de primeira grandeza. Nas décadas de 60 e 70, porém, são para mencionar as obras de Vilhelm Moberg, que em 1967 estreava *Seu Tempo na Terra,* e ainda as de Stig Dagerman, Tore Zetterholm, Bjoern-Erik Hoeijer, Erland Josephson, Lars Forsell, Birger Norman, Per Olov Enquist (*Noite*

Sáfica, enc. 1975). Conquanto naturalizado sueco, Peter Weiss, por força do idioma e das preocupações da sua dramaturgia, não chegou a ser visto como resultado literário e dramático da sua pátria de exílio.

Não obstante a relativa nota menor do drama, o panorama geral do teatro sueco dos anos de 60 e 70 foi brilhante, situando-se como um dos mais importantes da Europa, graças à sua organização e ao talento dos seus encenadores, herdeiros de um excepcional *metteur en scène,* Olof Molander, cujo trabalho nas décadas de 30 e 40 deixou profundas marcas e que ainda em 1963 interpretava, com sentido de renovação, Strindberg. Outros diretores em evidência: Per Lindberg, Per Axelbranner, Bengt Ekerot, Frank Sundstroem, e sobre todos esses Alf Sjoeberg (que viria a falecer em 1980), criador de vários espetáculos marcantes, entre os quais *A Mãe,* de Witkiewicz, em 1971, também diretor cinematográfico. O mais ilustre ator do teatro sueco foi Lars Hanson (1886-1965), notável intérprete de Strindberg, seguido de outros nomes conhecidos em todo o mundo: Inga Tidblad, Ulf Palme, Tora Teje. Além do Real Teatro Dramático, outros palcos funcionam no Interior do país: o Teatro Municipal de Malmoe, o de Haelsingbor, o de Gotemburgo. Centros experimentais em grande evidência têm sido o Nya Teatern e o Pistolteatern, de Estocolmo. O próprio Real Teatro Dramático tem o seu espaço aberto ao experimentalismo, sendo suficiente lembrar a criação coletiva, ali apresentada em 1978, sob o título de *Tempestade, Peça sobre a Energia Nuclear,* com a participação de cinco diretores e cerca de 350 figurantes.

Neste teatro de encenadores, Ingmar Bergman (nascido em 1918) tem lugar especial, menos notado nos demais países em virtude do que ocupa no cinema, campo de arte ao qual chegou depois de decisiva e preponderante experiência juvenil no palco. Como encenador, Bergman tende para a extrema simplificação dos elementos cênicos e respeito ao texto em suas mãos, transferindo para o ator a ênfase do espetáculo. Como diretor-administrador do Real Teatro Dramático de Estocolmo, posto que ocupou de 1963 a 1966, uma das suas grandes criações pessoais foi *O Interrogatório* (1966), de Peter Weiss, com o emprego predominante da iluminação. Bergman voltou-se para o cinema em 1944, sem jamais interromper a sua carreira no teatro. Entre os autores que tem encenado: Camus, Valle-Inclán, Pirandello, Hjalmar Bergman, e ainda obras musicais de Stravinsky e Franz Lehar. Esteve associado ao teatro de Malmoe, numa das suas melhores fases. Como dramaturgo, a sua obra mais conhecida é *Pintura em Madeira* (enc. 1955), argumento, depois, do seu filme *O Sétimo Selo,* de 1956.

O teatro dos outros países escandinavos teve, nas duas últimas décadas, notável incremento, particularmente o da Finlândia, onde, nos seus dois ramos lingüísticos, o finlandês e o sueco, ganharam notoriedade como encenadores Sakari Puurunen, Ralf Langabacka e Kalle Holberg. Novo dramaturgo, Paavo Haavikko, revelou-se em 1969, com *Agrícola e a Raposa,* de teor político, seguindo-se de sua autoria, em 1970, *A Família Brotterus.* Em 1969 já estava em funcionamento o moderno Teatro Municipal de Helsinki, dos mais aperfeiçoados do mundo do ponto de vista técnico. Também Oslo inaugurava, em 1965, o Norske Teatret, e em 1978 celebrava, com excepcional brilhantismo, o 150º aniversário do nascimento de Ibsen, apresentando o Teatro Nacional seis peças de sua autoria.

> Na Dinamarca, em 1970, era calorosamente acolhido, em sua estréia, o trabalho do encenador Kaspar Rostrup. Criou-se nesse país um dos grupos experimentais de maior prestígio nos últimos anos, o de Eugenio Barba (Odin Teatret), discípulo de Jerzy Grotowski, que noutra parte deste capítulo se menciona mais amplamente.

A luta de gerações na União Soviética resultou, em Moscou, no afastamento de Anatoli Efros do Komsomol; levou consigo um grupo de atores e com eles encenou brilhantemente *As Três irmãs*, de Tchekhov. O veterano Iuri Zavadski apresentava *A Tormenta,* de Bill-Belotserkovski. Em Londres, crescia a importância do World Theatre Season, cujo grande êxito foi Goldoni pelo Piccolo di Milano, sob a direção de Giorgio Strehler. Oito países participaram. Para público restrito, o Open Theatre de Nova Iorque encenava *America, Hurrah,* nas mesmas circunstâncias ia à cena *Dingo,* de Charles Wood. *Première* londrina de *Rosenkrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard, após amostragem, no ano anterior, no festival de Edimburgo. Pela Royal Shakespeare Company *La noche de los asesinos,* do cubano José Triana. O Theatre Workshop de Joan Littlewood anunciava o encerramento das suas atividades, tendo encenado *MacBird!,* de Barbara Garson, e *Mrs. Wilson's Diary.* No teatro comercial, *A Promessa,* de Arbuzov, *O Diário de um Louco,* adaptação da obra de Gogol. No festival de Stratford, brilhante encenação de *Macbeth,* por Peter Hall, depois levada à Finlândia e à URSS. Semanas após a apresentação de peças de sua autoria, sob o título de *Crimes of Passion,* Joe Orton era assassinado. De Frank Marcus, *Studies of the Nude.* Estréia mundial de *The Two Character Play,* de Tennessee Williams. *The Restoration of Arnold Middleton,* primeira peça de David Storey, *The Man in the Glass Booth,* de Robert Shaw, dirigida por Harold Pinter. Outra estréia: *Relatively Speaking,* de Alan Ayckbourn.

Nos Estados Unidos, enquanto a Broadway acolhia o musical *Cabaret,* baseado na peça *I Am a Camera,* de John van Druten, e indiretamente nos contos do escritor inglês Christopher Isherwood sobre a Alemanha de antes da Segunda Guerra, acentuavam-se as atividades dos grupos de vanguarda; estréia, na temporada de 1966/67, de *America, Hurrah, Viet Rock, MacBird!.* Outros acontecimentos importantes: em Minneapolis, Tyrone Guthrie dirigia *The House of Atreus,* adaptação da *Orestíada;The Homecoming,* de Pinter, na montagem de Peter Hall; ainda da Inglaterra, *The Killing of Sister George,* de Frank Marcus. *O Interrogatório,* de Peter Weiss, em Nova Iorque. Mais *Little Murders,* de Jules Feiffer, e o musical *You're a Good Man, Charlie Brown. Hair* iniciava na periferia nova-iorquina a sua caminhada para a Broadway.

O Arena de São Paulo apresentava *Arena Conta Tiradentes,* de Boal e Guarnieri, ocasião em que Boal introduzia o Sistema Coringa, pelo qual recebeu o Prêmio Molière. Ainda em São Paulo, *Marat/Sade,* de Peter Weiss, dirigida por Ademar Guerra. Plínio Marcos afirmava-se como um dos dramaturgos de mais sucesso no País: *Quando as Máquinas Param, Homens de Papel, Navalha na Carne.* De Millôr Fernandes, *O Homem do Princípio ao Fim,* com Fernanda Montenegro no elenco. Excursionava pelo Brasil o *Édipo-Rei* encenado por Flávio Rangel, com Paulo Autran no papel principal. Procópio Ferreira comemorava em São Paulo o seu cinqüentenário de palco. Visita da Comédie-française e do Teatro Stabile di Genova. No Rio, A Comunidade apresentava *A Parábola da Megera Indomável,* de Paulo Afonso Grisolli. Amir Haddad, com o grupo da Universidade Católica do Rio, encenava *O Coronel de Macambira,* de Joaquim Cardozo. Ano de *O Rei da Vela,* criado por José Celso Martínez Correa sobre a obra de Oswald de Andrade, um dos momentos mais importantes do moderno teatro brasileiro: o espetáculo do Oficina seria levado a Nancy e outros pontos da Europa. Pelo Mini-Teatro da Guanabara, *O Festival de Besteira Que Assola o País (De Brecht a Stanislaw Ponte Preta).*

Em Salvador, inaugurava-se o Teatro Castro Alves, reconstruído depois do incêndio de 1958, a poucos dias da sua abertura: em 1959, a inauguração da sua Concha Acústica, não atingida pelo desastre. Da temporada inaugural, iniciada no dia 4 de março, com uma apresentação da Companhia Nacional de Balé repetida a 5, constou *Oh! Que Delícia de Guerra,* na montagem de Ademar Guerra nos dias 8 e 9, com Helena Inês e Otoniel Mota no elenco, vindo da temporada no Ginástico do Rio. Dorival Caymmi realizou recital no dia 10, e no dia 14, poesias de Castro Alves por Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Othon Bastos, Tônia Carrero, Margarida Reis e Suzana Morais. Entre as montagens da Escola de Teatro comemorando o centenário do nascimento de Pirandello, *Esta Noite Improvisamos (Questa sera si recita a soggetto),* dirigida por Alberto d'Aversa, com Eduardo Cabus no elenco.

O Japão

Ao terminar a década de 60, o *shingeki,* o teatro dramático à maneira ocidental, havia atingido a supremacia como força criadora no panorama teatral do Japão, já com história própria. Instituído em 1909, quando Tsubouchi Shôyô fundara o Bungei Kyôkai, o *shingeki* encontrou o seu mais decidido paladino em Osanai Kaoru, seguidor dos princípios de Stanislavski e criador, em 1924, do Tsukiji Shôgekijo (Pequeno Teatro Tsukiji), de Tóquio, que funcionou até 1928. Hauptmann, Sudermann, Maeterlinck, Gorki, Tchekhov e Pirandello foram alguns dos autores revelados ao público japonês nesse período de implantação. Após o colapso do Tsukiji, o *shingeki*, identificado na década de 30 com as idéias políticas radicais, foi violentamente combatido e entrou em crise. Alguns dos seus seguidores, como Iwata Toyô, autor de *O Oriente é o Oriente (Higashi wa Higashi,* 1933) e Miyoshi Jurô, de cuja autoria foi *Senta Cai Ferido (Kirare no Senta,* 1933), puseram-se à margem desta tendência.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o *shingeki*, já com mais de meia centena de troupes em funcionamento, produziu novas obras e novos autores: Kinoshita Junji *(O Vento e as Ondas — Fûrô,* 1947; *O Grou da Noite — Yûzuru,* 1950), Hanada Kiyoteru *(Tudo Termina com uma Canção — Mono mina Uta de Owaru,* 1965), Tanaka Chikao *(A Cabeça de Maria — Maria no Kubi,* 1959), Abe Kôbo *(Amigos — Tomodachi,* 1967), Yukio Mishima *(Sotoba Komachi; Madame de Sade — Sado Kôshaku Fujin,* 1965); *Meu Amigo Hitler — Waga Tomo Hitler,* 1969. Mishima, também brilhante ficcionista, pôs fim à existência em 1970, em gesto noticiado pela imprensa de todo o mundo.

Por volta de 1967, coincidindo com a estréia em Tóquio, nesse ano, de *Kaison, o Sacerdote de Hitachi (Hitachibô)* e *Meus Beatles (Atashi no Beatles),* de Akimoto Matsuyo e Satô Makoto, dois dos mais talentosos autores de uma geração que surgia, o *shingeki*, na sua forma consagrada, começou a ser contestado por grupos jovens, instalados em pequenos teatros das grandes cidades e propugnadores de uma nova dramaturgia, de novas técnicas de encenação e de concepções avançadas do espaço cênico. Em Tóquio dois grupos em evidência foram o Centro Teatral 68/69 e o Teatro de Situação (Jôkyô Gakijô), o último dirigido por Kara Jurô, autor de *Koshimaki O-Sen,* encenada em 1966. Outros se destacaram depois; em 1971 compareceu ao festival de Nancy o Tenjo Sajiki, dirigido por Shuji Terayama, que ali apresentou, em recinto fechado, *Jaishumon,* enfocando o confronto da civilização tradicional japonesa com a idade da técnica, e espetáculos nas ruas daquela cidade francesa.

UM CLÍMAX DO EXPERIMENTALISMO

Artaud e Grotowski, conhecidos e discutidos, o teatro-documentário em crescente aceitação, o feito do *Marat/Sade* de Peter Brook sobre a obra de Peter Weiss, os grupos de vanguarda no modelo do Living Theatre surgiram como dados decisivos na estação de clímax que foram a segunda metade da década de 60 e os anos iniciais de 70. Em seus níveis extremos, o novo comportamento buscava formas puras de expressão teatral, não comprometidas com a literária. Ao negar ao Verbo a sua predominância como instrumento de comunicação humana, o próprio Teatro do Absurdo, visto pelos seus sucessores como etapa a superar, atuara como preparador do novo momento: o vazio psicológico do seu palco, seu clima de parábolas e mitos, deveriam ser preenchidos por tentativas de estruturas rituais. Das implicações éticas desse novo teatro, intenso nos seus meios e mensagens, não estiveram ausentes o conflito de gerações e os graves problemas mundiais, como as guerras da Argélia e do Vietnã.

Lembrando as experiências do Living Theatre, do Bread and Puppet, de Luca Ronconi, de Bob Wilson, escreveu a propósito do teatro da segunda metade da década de 60, e começos da seguinte, o francês Jean Duvignaud *(Le théâtre)*: "Ultrapassa a criação dramática e (...), para dizer tudo, relaciona-se mais diretamente com a teoria da festa, tal como a havia proposto Rousseau, do que com a pesquisa pròpriamente dramática: associar o público à criação, eliminar a individualidade isolada e padecente, apresentar o evento ou celebrar um ato público". Bem associada a essa tendência foi a contestação do "diretor", figura dominante desde o início do século na sua posição de "autor do espetàculo", pela "criação coletiva", a que não resistiu Peter Brook e que o grupo de Ariane Mnouchkine iria consagrar.

1968

Depois de quatro anos de permanência na Europa, retornava aos Estados Unidos o Living Theatre.

O "Teatro Novo" nos Estados Unidos

O retorno de Living Theatre — dado importante, nos Estados Unidos, num ano que punha em evidência definitiva o "Teatro Novo", denominação corrente — entre outras — para a atividade dos grupos que vinham seguindo orientação semelhante à do Living, como La Mama Troupe, produtora de *Tom Paine*, de Paul Foster (estreada em 1967), montada por Tom O'Horgan, o mesmo diretor que, em 1968, levaria à Broadway o musical *Hair*, de Jerome Ragni, James Rado e Galt MacDermot. *Hair* ali teve acesso em abril, mas a sua primeira apresentação ocorrera, no mês de outubro do ano anterior, em *off-Broadway*. Também em 1968, tendo à frente Richard Schechner, o Performance Group criava *Dionysus in '69*, ampliando um quadro que já havia incorporado *America Hurrah,* dirigida por Jacques Levy e Joe Chaikin (por muito tempo assistente de Julian Beck no Living), sobre o texto de Jean-Claude van Itallie e estreada em novembro de 1966, *Viet Rock,* de Megan Terry, no mesmo mês, e *MacBird!,* de Barbara Garson, apresentada por Roy Levine em fevereiro de 1967, *Futz!,* de Rochelle Owens, de 1967/68, e que, no seu desdobramento, absorveria outros centros de vanguarda: o Bread and Puppet, onde Peter Schuman realizava o seu teatro de bonecos, os *happenings* de Allan Kaprow, as encenações de John Vaccaro com a Playhouse of the Ridiculous. Novos espetáculos marcariam os anos finais da década de 60 e iniciais de 70: *The Serpent, Terminal,* do Open Theatre Ensemble, *Commune,* do Performance.

O eixo desse teatro novo foi, naturalmente, Nova Iorque, mas grupos experimentais surgiram em muitas outras partes do país, como o Firehouse, de Minneapolis, a Mime Troupe, de San Francisco, o Second City, de Chicago. Na vida da maior cidade norte-americana o aparecimento desses grupos tornou usual a expressão *off-off-Broadway,* para significar os novos locais de representação: cafés, dependências de templos religiosos, "laboratórios" experimentais. O pronto diagnóstico da crítica desvendou a sombra de Antonin Artaud nesses acontecimentos da vida artística norte-americana, com o acréscimo de ingredientes locais, como o nudismo no palco, tudo resultando numa rebelião que se propunha definitiva contra o teatro verbalizado, a reaproximação com o ritual e a absorção da noção meyerholdiana do teatro como "formas em movimento". Se nos Estados Unidos assumiu o seu aspecto talvez mais espetacular, tal rebelião esteve longe de ser um fenômeno circunscrito, atingindo também o teatro de outros países.

Ainda sobre o teatro contemporâneo nos Estados Unidos, um dos seus aspectos mais peculiares são os grupos de minorias étnicas, particulamente os *chicanos,* de língua espanhola, vinte dos quais, pelos menos, estiveram presentes no V Festival de Teatros Chicanos, realizado em 1974 na Cidade do México. Deles o mais conhecido é El Teatro Campesino, da Califórnia, fundado em 1965 por Luis Valdés. No encontro do México, El Teatro Campesino apresentou *La carpa de los rascuachis.* Esse teatro das culturas minoritárias, cuja expressão maior é a dramaturgia dos autores negros, mencionada em outra parte deste livro, ampliou-se nos últimos anos com a atuação do American Indian Theatre Ensemble, que fez a sua estréia em Nova Iorque, no La Mama, em 1972.

Robert Wilson e seu grupo, constantes nos palcos da Europa e da América (esteve no Brasil em 1974), vem demonstrando outra face do novo teatro norte-americano, o "teatro de meios mistos", que desenvolve procedimentos já experimentados por Merce Cunningham e Alwin Nikolais no campo da coreografia. Algumas das criações de Robert Wilson: *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), *Deafman's Glance* (1971), *A Letter for Queen Victoria* (1974), *Einstein on the Beach* (em Nova Iorque, em 1976).

Ainda nos Estados Unidos, as temporadas da Broadway acolhiam *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead,* de Tom Stoppard, *The Birthday Party,* de Pinter, *The Price,* de Arthur Miller, *More Stately Mansions,* obra póstuma de Eugene O'Neill. E também *Box* e *Quotations from Chairman Mao Tse-tung (Box-Mao-Box),* de Albee, *We Bombed in New Haven,* de Joseph Heller, *The Great White Hope,* de Howard Sackler. Em *off-Broadway,* que teve em 1967/68 a sua melhor temporada, outras obras de novos autores americanos: *The Board,* de Michael McClure, *The Indian Wants the Bronx,* de Israel Horovitz, *Red Cross,* de Sam Shepard, *Muzeeka,* de John Guare, *Scuba Duba,* de Bruce Jay Friedman, *The Boys in the Band,* de Matt Crowley, *Sweet Eros,* de Terence McNally (novembro de 1968). A Negro Ensemble Company apresentava *Canto do Espantalho Lusitano,* de Peter Weiss, *Kongi's Harvest,* de Wole Soyinka. Entre as montagens do American Place Theatre, *The Electronic Nigger and Others,* de Ed Bullins.

Na Inglaterra multiplicavam-se os "teatros de porão" e de *lunch-time:* o Open Space, o Ambiance, o Arts Laboratory. Mas os acontecimentos significativos não se limitariam, em Londres, ao âmbito do experimentalismo *à outrance:* 1968 foi o ano que privou o Lord Chamberlain do privilégio da censura e, como conseqüência imediata, graças a esforços de Kenneth Tynan, *Soldados,* a peça de Rolf Hochhuth antes vetada, pôde ser vista; *Early Morning,* de Edward Bond, após duas apresentações, foi uma das últimas presas do censor. *Hair* estréia no Shaftesbury Theatre, no Ambiance *The True History of Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure,* de John Arden, e pelo Hampstead Theatre Club, *Spitting Image,* de Colin Spencer. Peter Brook convertia em ritual o *Édipo* de Sêneca, com John Gielgud no elenco, e *Cabaret,* vindo dos Estados Unidos, mostrava a face sofisticada do musical. Pelo World Theatre Season, o Théâtre de France de Jean-Louis Barrault com *Partage de midi,* de Claudel, e o Teatro Nacional de Bunraku, do Japão. Novas peças de Osborne: *Time Present, The Hotel in Amsterdam.*

A inquietação de 1968 manifestou-se na França de maneira especial. Os graves acontecimentos políticos da ocasião incidiram pesadamente sobre o teatro, encerrando-se antes do prazo o festival do Théâtre des Nations, enquanto Peter Brook transferia para Londres o programa experimental que para ele havia preparado. Afastado da direção do festival, Barrault deveria voltar ao palco antes do fim do ano, com *Rabelais,* em produção própria. Também o festival de Jean Vilar, em Avignon, sofria colapso e dele se retirava o Living Theatre de Nova Iorque, com *Paradise Now.* A despeito de tudo, a temporada francesa apresentou numerosos pontos altos: inaugurou-se o Théâtre de l'Ouest Parisien, em Boulogne, inspirado no modelo do já existente Théâtre de l'Est Parisien; Madeleine Renaud fez a sua estréia no T N P, em *L'amante anglaise,* de Marguerite Duras; do ano anterior, continuou em apresentação *La ville dont le prince est un enfant,* de Montherlant; ainda *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron,* de Anouilh. Ariane Mnouchkine deu tratamento inovador a *A Midsummer-Night's Dream,* de Shakespeare, e Jean

Mercure foi nomeado para a direção do Théâtre de la Ville (antigo Sarah-Bernhardt). Do palco do T N P, Jean-Paul Sartre lavrava protesto contra a proibição de peça de Armand Gatti.

Significativamente, as autoridades soviéticas multiplicavam, em 1968, os obstáculos ao teatro não-convencional, que vinha ganhando vulto nos últimos anos. A encenação de Anatoli Efros de *As Três Irmãs,* no Malaya Bronnaya, onde o diretor se instalara, foi suspensa. A luta ideológica trouxe dissabores também a Iuri Liubimov, no Taganka. Entrementes, o Teatro de Arte de Moscou comemorava o seu 70º aniversário. Na Tchecoslováquia sob a ocupação soviética, o ano foi de fortes pressões sobre o teatro, com grande número de autores, diretores e técnicos em fuga do país: cessara a política de liberalização que fizera do teatro tcheco "o mais excitante da Europa", conforme observação de Martin Esslin, em agosto de 1971, na revista britânica *Plays and Players.* Na Alemanha Ocidental, Harry Buckowitz encenava, em Frankfurt, *Vietnam Diskurs,* de Peter Weiss, com outra versão no Berliner Ensemble, do lado oriental da Capital alemã, onde Benno Besson afastava-se do Deutsches Theater. Estréia de *Toller,* de Tankred Dorst, e de *Kaspar,* nova peça de Peter Handke. A política continuou predominando nos palcos do país. Na Suíça ia à cena *Biografia,* de Max Frisch, e na Itália, Giorgio Strehler abandonava o Piccolo di Milano, em desacordo com as autoridades, que não lhe davam ajuda suficiente.

No Rio, no Santa Isabel, José Celso Martínez Correa apresentava *Roda Viva,* de Chico Buarque de Holanda, e no Oficina, em São Paulo, *Galileu Galilei (Leben des Galilei),* de Brecht, estreada em dezembro. Empresado por Ruth Escobar, Víctor García encenava *Cemitério de Automóveis,* de Arrabal. Estréia de *O Começo É Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez,* de Antônio Bivar, direção de Emílio di Biasi, e do mesmo autor, *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã.* Antunes Filho dirigia *A Cozinha (The Kitchen),* de Wesker. Ainda em 1968, a *Primeira Feira Paulista de Opinião,* do Arena, criada por Augusto Boal no Ruth Escobar. *Electra,* de Sofócles, pelo Grupo Rotunda, de São Paulo. Estréia, no Rio, de *O Apocalipse, ou O Capeta de Caruaru,* de Aldomar Conrado, pelo Grupo 3, direção de Amir Haddad. Visita do Teatro do Pireu, da Grécia. Em Salvador, pelo elenco da Escola de Teatro, com Harildo Deda, *Biedermann e os Incendiários,* de Max Frisch, dirigida por Alberto d'Aversa. No mesmo palco, *A Companhia das Índias,* de Nélson de Araújo, montagem de Orlando Sena para o Arena da Bahia. No Castro Alves, também por Orlando Sena, *A Engrenagem,* de Ariovaldo Matos.

1969

Nos Estados Unidos, o clima de 1968 atingia o ano seguinte, marcado pela quebra dos métodos tradicionais e pelo prestígio dos grupos e salas dedicados ao teatro experimental. Prosperaram os teatros de *off-Broadway*, com novas casas é salas abertas. Ano da visita de Grotowski e seus atores a Nova Iorque, da apresentação de *The Serpent*, (1968/69), de Jean-Claude van Itallie, pelo Open Theatre, da instalação do La Mama em edifício próprio, provido de dois auditórios, e de *Oh! Calcutta!*, concebida por Kenneth Tynan com matéria-prima de Samuel Beckett, Jules Feiffer, John Lennon e outros, e dirigida por Jacques Levy. Os criadores do espetáculo definiram-no como *"an elegant erotica"* e *Oh! Calcutta!* veio a ser um dos pontos altos da admissão do nudismo no palco, reflexo de mudanças que ocorriam na própria sociedade americana, que foi também a nota dominante de *Geese*, de Gus Weill, e *Che!*, de Lennox Raphael. O panorama teatral nas temporadas de 1968/69 e 1969/70 enriqueceu-se com a revelação de vários autores negros, apoiados pela Negro Ensemble Company, entre os quais Lonne Elder III (*Ceremonies in Dark Old Men*) e Ray McIver (*God Is a... Guess What?*). Ainda *A Black Quartet*, quatro atos únicos de Ben Caldwell, Ronald Milner, Ed Bullins e LeRoi Jones, e *No Place To Be Somebody*, de Charles Gordone. Estréia em 1969 de *Indians*, de Arthur Kopit, com êxito de crítica. Remontagem de *Little Murders*, de Jules Feiffer, no Circle in the Square, apresentação de *Nèxt*, de Terence McNally, *In the Bar of a Tokyo Hotel*, de Tennessee Williams, *O Caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, *Jimmy Shine*, de Murray Schisgal, *A Patriot for Me*, de Osborne, *The Great White Hope*, de Howard Sackler. Estréia do musical *1776*, extraído dos acontecimentos da independência americana.

Uma Temporada no México

A Cidade do México teve em Alejandro Jodorowsky, durante o ano de 1969, o principal animador do seu teatro experimental. Chileno e aluno de Marcel Marceau, desde 1939 Jodorowsky manteve no México essa posição, tendo encenado Beckett, Ionesco, Arrabal, Strindberg, além de autores nacionais, como Margarita Urueta e Carlos Solórzano. Foi introdutor do *happening* e dentro desta concepção um dos criadores, em Paris, juntamente com Arrabal, do *théâtre panique*. Entre os espetáculos que Jodorowsky apresentou, em 1969, esteve *Diario de un loco*, adaptação da obra de Gogol, que há muito se mantinha em cartaz e já havia sido levado anteriormente à Espanha e à URSS.

No teatro comercial, acontecimento de destaque foi a visita da companhia do Teatro María Guerrero, de Madri, com um repertório de peças espanholas antigas e modernas. Obras francesas, norte-americanas e espanholas (García Lorca, Muñoz Seca, entre outros autores) preponderaram nas encenações dos grupos locais.

Novas peças de Guenter Grass e Peter Handke *(O Pupilo Quer Ser Tutor)* em 1969, na Alemanha Ocidental, e encenação por Peter Zadek, de *Narrow Road to the Deep North,* de Edward Bond. Em Bremen, Peter Stein criava *Torquato Tasso.* Em Viena, a revelação de novos dramaturgos austríacos, entre os quais Wolfgang Bauer. Onda de "peças bem-feitas" de teor ideológico na Alemanha Oriental (Helmut Baierl, Armin Stolper, entre outros autores). Comparecia aos festivais de Paris e Veneza o Odin Teatret, da Dinamarca, dirigido pelo italiano Eugenio Barba, discípulo de Grotowski; o espetáculo: *Feraï,* de Peter Seeberg. Na Bélgica, o Théâtre National revelava Georges Renoy, autor da sátira antibélica *Mourir un peu,* enquanto Maurice Béjart prosseguia nas suas experiências de "teatro total" utilizando um texto de Herman Closson *(Le jeu des quatre fils Aymon).* Giorgio Strehler, fora do Piccolo di Milano, encenava, na Itália, *Canto do Espantalho Lusitano (Il mostro lusitano),* de Peter Weiss. Pelo emprego do nudismo, o Living Theatre de Nova Iorque era expulso do país. Mas Belgrado admitia a apresentação de *Hair* e nessa cidade o Royal Court Theatre, de Londres, conquistava prêmio para *Saved,* de Edward Bond, de quem foram apresentadas, na Inglaterra, três novas peças.

Em Londres esteve Barrault com *Rabelais* e no perímetro dos teatros experimentais, que sofreram crise, o Open Space encenava a colagem *Macbeth* e inaugurava-se o Greenwich Theatre com o documentário *Martin Luther King,* de Ewan Hooper. Houve a visita do Living Theatre e a apresentação de *The Son of Man,* de Dennis Potter, dado como o primeiro drama moderno inglês sobre Cristo, *The Hero Rises Up,* de John Arden, e *The Mousetrap,* de Agatha Christie, cumpria as 7.000 performances, comemorando o seu 18º aniversário de palco. Alguns dos pontos altos de 1969 na Inglaterra: *"H", or Monologues at Front of Burning Cities* (National Theatre), de Charles Wood, *Landscape* e *Silence*, de Pinter, o desempenho de Anna Magnani em *A Loba (La lupa)*, de Giovanni Verga, no World Theatre Season, onde também foram aclamadas as encenações de Roger Planchon e da Negro Ensemble Company, de Nova Iorque.

Em Paris, a crise do teatro estendeu-se ao setor comercial sob o impacto dos acontecimentos do ano anterior. No teatro subvencionado, houve a demissão de vários diretores de centros regionais. Afastado Barrault do Théâtre des Nations, o festival beirou o insucesso. Mas *Rabelais,* por ele criado, foi êxito em Londres, Berlim e Bruxelas. Apresentação de novos textos de Arrabal *(Le jardin des délices, Ils passèrent des menottes aux fleurs, Le lai de Barabbas);* de *Nonnes,* de Eduardo Manet; da montagem de *Le concile d'amour,* do escritor bávaro Oskar Panizza (1853-1921), por Jorge Lavelli; de *Cher Antoine,* de Anouilh. Entre as peças estrangeiras, *The Caretaker,* de Pinter, e *Hair.*

Na Europa Oriental, novas limitações, em 1969, à liberdade de expressão. O diretor soviético Iuri Liubimov teve dificuldades no Taganka, com a montagem de *Da Vida de Fiodor Kujkin,* de Boris Mojaiev, e outros espetáculos julgados discrepantes. A repugnância governamental fez-se sentir também a propósito de *Dias Felizes de um Homem Feliz,* de Arbuzov, não obstante aplaudido em Moscou e Leningrado. Montagem inovadora de *A Gaivota,* de Tchekhov, no Teatro de Arte de Moscou.

Duas grandes perdas para o teatro brasileiro: acometida de enfermidade, durante uma das apresentações de *Esperando Godot (En attendant Godot),* de Beckett, em São Paulo, pouco depois falecia, aos 48 anos, a atriz Cacilda Becker; a morte colhia também Alberto d'Aversa. Vinha ao Brasil Jérôme Savary e no fim do ano Víctor García, em São Paulo, por iniciativa de Ruth Escobar, encenava *O Balcão (Le balcon),* de Genet. Também no fim do ano, Ademar Guerra estreava *Hair,* em São Paulo, com uma equipe que incluía Cláudio Petraglia e Márika Gidáli. No Oficina, com Renato Borghi, Othon Bastos e Ítala Nandi, José Celso Martínez Correa oferecia *Na Selva das Cidades,* de Brecht, recebida como uma das melhores realizações desse diretor. Estréia de José Vicente *(O Assalto),* Isabel Câmara *(As Moças),* Leilah Assunção *(Fala Baixo, senão Eu Grito),* Consuelo de Castro *(À Flor da Pele).* Visita do Teatro Stabile di Catania. No Rio, o grupo A Comunidade apresentava *A Construção,* de Altimar Pimentel, dirigida por Amir Haddad, que pela montagem recebeu o Prêmio Molière. *Olho na Amélia (Occupe-toi d'Amélie),* de Feydeau, criada por Grisolli, na Maison de France, no Rio, e *A Comédia dos Erros (The Comedy of Errors),* de Shakespeare, encenada por Bárbara Heliodora, no Gláucio Gil.

Na Bahia, estréia nacional de *O Exercício (The Exercise),* de Lewis John Carlino, com Glauce Rocha no elenco, no Vila Velha. A Escola de Teatro da Universidade da Bahia, já então Universidade Federal da Bahia, por força da reforma do sistema universitário passou a Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, que absorveu também a Escola de Dança e os Seminários de Música. E no seu palco *A Bicicleta do Condenado (La bicyclette du condamné),* de Arrabal, dirigida por Jesus Chediak.

Jerzy Grotowski. Eugenio Barba

Foi em 1965 que Jerzy Grotowski (de 1933), influência dominante no teatro de vanguarda da década de 60 e primeiros anos de 70, instalou na cidade polonesa de Wroclaw o seu Teatro-Laboratório, posteriormente Instituto de Pesquisa Teatral, depois de ter iniciado as suas experiências, em 1959, na pequena localidade de Opole. A carreira de Grotowski começou em Cracóvia, em cuja Escola de Arte Dramática estudou. No decorrer do seu trabalho, a que se associaram o crítico Ludwik Flaszen e o ator Ryszard Cieslak, Grotowski desenvolveu a concepção de um "teatro pobre", que pressupunha um retorno aos meios essenciais da arte e a noção de um teatro moderno que não deve confrontar nem absorver recursos extrínsecos, como os do cinema e da televisão, nem mesmo os das outras artes tradicionais. "Um teatro ascético do qual os atores e os espectadores são tudo o que existe", atores exercitados em sua arte até o sacrifício, espectadores limitados, em seu número, de trinta a cem, teatro para uma elite, mas "não determinada pelo nível social nem pela situação financeira do espectador, sequer pela educação", tal como formulou em seus escritos reunidos sob o título de *Em Busca de um Teatro Pobre.* De Artaud e da sua proposição de um "teatro da crueldade", mistificada por bom número de interpretadores, ao ponto de pensar-se "que talvez exista mesmo crueldade, mas apenas em relação a Artaud", Grotowski acredita que "procurava um teatro que transcendesse a razão discursiva e psicológica", onde o mito se transformasse no centro dinâmico da representação. Mensagem nova que passou à prática em espetáculos incorporados à história do teatro contemporâneo, freqüentemente extraídos da dramaturgia ou de textos clássicos, como *Caim, Shakuntala, Hamlet, O Príncipe Constante* (de Calderón de la Barca), *Acrópole, Apocalipsis cum Figuris,* vistos em países da Europa e na América.

Assistente de Grotowski durante três anos, o italiano Eugenio Barba deveria dar continuidade à experiência do seu mestre no Odin Teatret, que no início da década de 70 passou a ocupar uma posição destacada entre os grupos de vanguarda na Europa. Sete anos mais jovem que Grotowski, Barba fundou o seu teatro em 1964, numa propriedade agrícola cedida pelo pequeno município dinamarquês de Holstebro, com ele instalando o que denominou de Instituto de Pesquisa para as Técnicas de Formação de Atores, onde desenvolveu intensas atividades, que incluíram seminários internacionais (sobre o teatro tchecoslovaco em 1967, sobre a *commedia dell'arte,* com a presença de Dario Fo, em 1968, os seminários Grotowski-Cieslak no decorrer desses dois anos), a publicação da revista *Teatret Teori og Teknik* e um programa editorial através do qual divulgou obras de Grotowski. Entre as suas criações cênicas, fundamentadas no trabalho do ator, tornaram-se mundialmente conhecidas: *Ortofilene,* sobre texto do norueguês Jens Bjorneboe, *Kaspariana,* tratamento mítico e em ritual da história de Kaspar Hauser, apresentada no festival de Veneza em 1967, *Feraï,* a partir de uma obra de Peter Seeberg, vista também em Veneza e em Paris, em 1969. Em 1977 o Odin Teatret esteve fora de seu país, particularmente em Paris e Rennes; em 1978, em Arhus, Eugenio Barba apresentava novo trabalho, tendo como tema Marco Polo.

1970 a 1972

Os três anos seguintes foram para a França de saldo positivo, sobretudo no que diz respeito aos teatros subvencionados e experimentais. Em 1970, retornava à direção da Comédie-française Pierre Dux, que já a dirigira depois da Segunda Guerra Mundial, afastando-se por não poder executar as reformas que desejava. Pierre Dux fez do Odéon, sob o novo nome de Théâtre National de l'Odéon, segundo palco da Comédie e nele foi encenado, em 1971, o *Auto da Compadecida (Le testament du chien)*, de Ariano Suassuna. Em 1972 Barrault voltou a trabalhar na Comédie, donde estivera afastado 27 anos, com ela encenando *Le bourgeois gentilhomme,* no Jardim das Tulherias, comemorativa do 350º aniversário de Molière, estando a casa principal paralisada por dissídios trabalhistas. Sérios golpes para o teatro francês, todavia, no período: a morte de Arthur Adamov em 1970, e a de Jean Vilar em 1971. Neste ano houve tentativa de intervenção do governo no TNP, a propósito da montagem de *Les anges meurtriers (Murderous Angels),* de Conor Cruise O'Brien, dirigida por Joan Littlewood, com Wole Soyinka como protagonista. O Théâtre de l'Est Parisien foi, em 1971, transformado em teatro nacional e abriu-se para espetáculos La Cartoucherie, antigo imóvel militar de Vincennes, onde Ariane Mnouchkine encenou *1789,* criação coletiva do seu Théâtre du Soleil. No ano seguinte, seria a montagem de *1793,* nova criação coletiva sobre a Revolução Francesa, também por Ariane Mnouchkine, a melhor revelação do teatro francês desses anos, em plano internacional. Ainda em 1972, o TNP, retirado do controle de Georges Wilson, foi transferido para Lião e para as mãos de Roger Planchon. Peter Brook presença constante em Paris, no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde preparou, em 1971, após prolongados trabalhos na França, e depois no Irã, *Orghast,* espetáculo ritualístico, levado ao festival de Chiraz-Persépolis; no ano seguinte, Brook trabalhava a montagem de *Kaspar*, de Peter Handke. O ponto alto da Comédie-française em 1972 foi *Richard III*, de Shakespeare, com Robert Hirsch e Jacques Charon no elenco, e dirigida por Terry Hands, da Royal Shakespeare Company, primeiro inglês convidado a encenar no tradicional palco. Outros espetáculos de 1970: *Opereta*, de Gombrowicz, dirigida por Jacques Rosner, no palco secundário do TNP, *Early Morning*, de Edward Bond, com Maria Casarès no papel da Rainha Vitória; Madeleine Renaud em *A Mãe*, de Stanislaw Witkiewicz; *L'infâme*, texto preparado por Roger Planchon; *Jeux de Massacre*, de Ionesco, dirigida por Jorge Lavelli; *Un piano sur l'herbe*, de Françoise Sagan; *Zozo*, de Jacques Mauclair; *Alice dans les jardins de Luxembourg*, de Romain Weingarten. Ainda peças de Evgueni Chvarts, Anouilh *(Les Poissons d'or, Ne réveillez pas Madame)*, Montherlant *(Malatesta)*, *L'amorphe d'Ottenburg*, de Jean-Claude Grumberg. De 1971: *Le bal des chiens*, de Remo Forlani; *Le personnage combattant*, de Jean Vauthier; *Toi et tes nuages*, de Eric Westphal; a remontagem de textos de Feydeau, Dario Fo com musical político no Théâtre de la Ville, e *Capitaine Shelle, Capitaine Eçço*, de Rezvani. De 1972: *Macbett*, de Ionesco, *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, montagem de Guy Retoré, *Bella Ciao*, de Arrabal, encenada por Lavelli. Também pelo diretor argentino, *Old Times*, de Harold Pinter.

Poloneses. Tchecoslovacos. Iugoslavos

Só recentemente descoberto pelos palcos internacionais, Witold Gombrowicz (1904-1969), escritor polonês expatriado desde 1939, quando deixou o seu país, passando a residir na Argentina até 1963, e desde então na França, onde faleceu, é considerado um dos precursores do Teatro do Absurdo *(O Casamento, Opereta)*. *Yvonne, Princesa da Borgonha*, uma das suas peças mais representadas, foi escrita em 1935. Sem compromissos ideológicos, suas preocupações concentraram-se nos problemas da individualidade, mas em sua última obra, *Opereta*, sob a forma de uma comédia musicada, voltou-se para os grandes temas da sociedade contemporânea. Esta, como a outra obra mencionada, foi escrita no pós-guerra. Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), pintor, filósofo e dramaturgo, foi outra revelação polonesa ainda mais tardia. Com uma obra dramática numerosa e lúcida — *A Mãe* (esc. 1924) é a mais conhecida e encenada fora do seu país —, Witkiewicz foi sem dúvida um dos grandes autores não-realistas deste século. A geração de dramaturgos surgida na Polônia depois do último conflito mundial trouxe à evidência Slawomir Mrozek e Tadeusz Rozewicz, nascidos em 1930 e 1929. Ao sucesso internacional de *Tango*, seguiram-se *O Martírio de Piotr Obey*, *Testarium*, *Vatzlav* e, finalmente, *Os Exilados,* de 1974, brilhantes exercícios de Mrozek sobre o absurdo cotidiano. Depois da invasão da Tchecoslováquia, insatisfeito com os acontecimentos no vizinho Estado, Mrozek passou a residir em Paris. Rozewicz (*O Fichário, As Testemunhas),* grande poeta lírico polonês, afasta-se, como Mrozek, do Realismo convencional, com uma obra impregnada de poesia. De 1975 até o início da nova década, várias obras de Rozewicz e Mrozek subiram aos palcos poloneses. Do primeiro, entre outras: *Casamento Branco* (1975); de Mrozek: *O Matadouro* (1975), *O Alfaiate* (1979), *Os Emigrados* (1976).

Também polonês, o crítico Jan Kott (de 1914), professor da Universidade de Varsóvia, exerceu ampla influência em encenadores contemporâneos, como Peter Brook e Ariane Mnouchkine. Sua obra *Szkice o Szekspirze (Esboços sobre Shakespeare,* publ. 1962), vertida para o francês sob o título de *Shakespeare, notre contemporain* (publ. 1962), é referência fundamental entre os modernos estudos sobre o dramaturgo inglês.

A vida teatral dos países centro-europeus, cujo núcleo mais expansivo tem sido, nos últimos anos, o laboratório de Grotowski (noutra parte deste capítulo referido), reveste-se de maior intensidade na Tchecoslováquia. Além de autores já incorporados ao repertório contemporâneo, como Vaclav Havel, de 1936 *(O Memorando),* seus diretores e cenógrafos são bem conhecidos. Entre os primeiros cumpre mencionar Otomar Krejca, entre os segundos, Josef Svoboda. Nascido em 1920, Svoboda, mais do que um especialista no tratamento do espaço cênico, firmou reputação por suas experiências na aplicação da luz e da imagem projetada no espetáculo. O teatro tcheco teve a oferecer, nos anos de 60 e 70, importantes centros de arte: Cinoherni Klub, Teatro da Balaustrada, Teatro além da Porta, e o tradicional Teatro Nacional de Praga. Outros encenadores em evidência na década de 60: Jan Grossman *(O Processo,* adapt. do romance de Kafka, 1966), Jaroslav Dudek, principal diretor do Teatro do Exército, que nesse mesmo ano montou na Alemanha Ocidental *A Guerra das Salamandras,* adaptação da novela de Capek. Fundado em fins dos anos de 50, o Instituto de Cenografia de Praga seria, nos dez anos seguintes, um dos laboratórios de sua natureza de maior prestígio no mundo, fazendo chegar a toda parte a sua publicação periódica *Acta Scaenographica.* Além dos autores já mencionados, incorporaram-se à dramaturgia tchecoslovaca, nesta fase, Pavel Kohout (nascido em 1928), autor da adaptação da obra de Capek, acima referida, Josef Topol *(O Fim do Carnaval,* enc. 1965), Piotr Karvas *(A Peruca,* enc. 1965), Pavel Landovsky *(Quarto por Hora,* enc. 1969). Infelizmente a grave crise política resultante da ocupação do país pelos soviéticos teve conseqüências na vida teatral. Alguns autores dos mais conhecidos preferiram o exílio, em 1970 Otomar Krejca perdia a direção do Teatro além da Porta e dois anos depois era afastado do Cinoherni Klub o seu fundador, Miroslav Vostry.

Centros de vanguarda da Polônia tiveram ressonância européia: O Estúdio de Josef Szajna, com a sua utilização dos meios tecnológicos *(Dante,* criação sobre a *Divina Comédia,* enc. 1974), o Teatro Cricot de Tadeusz Kantor, o Teatro Popular Polonês, dirigido por Adam Hanuszkiewicz.

Dos anos de 60 à primeira metade da década de 70, estiveram no primeiro plano entre os *metteurs en scène* nos palcos poloneses: Andrzej Wajda (nascido em 1926), o cinematografista de *Cinzas e Diamantes;* Konrad

Swinarski, Erwin Axer, diretor do Teatro Contemporâneo de Varsóvia (*Tango,* de Mrozek, enc. 1965), Janusz Warminski (*The Kitchen,* de Arnold Wesker, enc. 1972), Jerzy Jarocki (*O Casamento,* de Gombrowicz, enc. 1974).

Na Iugoslávia, o Atelje 212 em 1969 introduzia *Hair,* no ano seguinte encenava *Opereta,* de Gombrowicz, e em 1973 *Os Corredores de Maratona,* de Dusan Kovasevic, enquanto ganhavam projeção nos palcos locais, como encenadores, Vlado Habunek, Kosta Spaic, Mladen Skiljan, e como autores Jovan Hristic (*Savanarola e os Seus Amigos,* enc. 1965), Djordje Lebovic (*Aleluia,* enc. 1969; *Viktoria,* enc. 1969), Midrag Bulatovic (*Godot Chegou,* enc. 1966), Dusan Jovanovic (*Selos Postais e depois Emília,* enc. 1970), Ivica Ivanac, Marijan Matkovic, Zorica Jevreimovic (*Ah, Sérvia, em Nenhum Lugar Se Descansa,* enc. 1977 pelo Atelje 212), Andrei Hieng (*A Noite dos Jovens Casados,* enc. 1978).

Nos Estados Unidos, ao lado dos espetáculos de improvisação e de livre criação em torno de um texto, dos quais foram boa demonstração *The Serpent* e *Dionysus in'69,* o teatro experimental procurava, em 1970, novos caminhos, como o *story theatre,* com meios de narração, pantomima e música sobre textos não-dramáticos, produto de Chicago que o Yale Repertory Theatre veio a patrocinar. No mesmo ano o Open Theatre apresentava ainda a criação coletiva *Terminal,* dirigida por Chaikin e Roberta Sklar. Apesar dos esforços dos grupos de vanguarda, o ano lhes foi de dificuldades, reflexo da crise econômica por que atravessava o país. Fato inédito, atores e técnicos de *off-Broadway* entraram em greve. O Manhattan Project criou com êxito *Alice in Wonderland.* No ano seguinte, Richard Schechner apresentava *Commune,* espetáculo de ambientação e participação de público, seu método de trabalho no Performance Group. Novas peças (em 1971) de autores negros: *In New England Winter* e *The Fabulous Miss Marie,* de Ed Bullins, *Black Girl,* de J. E. Franklin. Na temporada 1970/71, estrearam *Subject to Fits,* de Robert Montgomery; e *The Basic Training of Pavlo Hummel,* de David Rabe, que na temporada seguinte apresentava *Sticks and Bones.* Ambos tiveram boa acolhida da crítica. Estréia mundial de *Not I,* de Samuel Beckett, em 1972, e novos dramaturgos negros, entre os quais Philip Hayes Dean e J. E. Gaines. O teatro de grupos étnicos ampliou-se no decorrer do ano, ganhando evidência o American Indian Ensemble, que se apresentou em Nova Iorque, no La Mama. Pelo Repertory Theatre do Lincoln Center, *People Are Living There,* do sul-africano Athol Fugard. Outros espetáculos em palco em 1970: *Child's Play,* de Robert Marasco; *Inquest,* de Donald Freed, documentário sobre Julius e Ethel Rosenberg, direção de Alan Schneider; o musical *rock Stomp,* pelo grupo The Combine, do Texas; *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* (estréia em 1969), de Paul Zindel; *The White House Murder Case,* de Jules Feiffer, *Steambath,* de Bruce Jay Friedman; *Happy Birthday, Wanda June,* de Kurt Vonnegut Jr. Em 1971: o musical *Jesus Christ Superstar,* na Broadway; *Solitaire/Double Solitaire,* duas peças em um ato de Robert Anderson; *All Over,* de Albee; *Moonchildren,* de Michael Weller, apresentada pelo Arena Stage, de Washington; *Lenny,* de Julian Barry, dirigida por Tom O'Horgan; *The House of Blue Leaves,* de John Guare, prêmio da crítica de Nova Iorque na temporada de 1970/71; *The Trial of the Catonsville Nine,* do jesuíta Daniel Berrigan, sobre um episódio de desobediência civil. Em 1972: *That Championship Season,* de Jason Miller; *Suggs,* de David Wiltse; *Are You Now or Have You Ever Been,* documentário de Eric Bentley sobre a comissão para atividades antiamericanas do Congresso dos Estados Unidos; *Small Craft Warnings,* nova peça de Tennessee Williams; *Kaddish,* de Allen Ginsberg.

1972 em Buenos Aires

O comparecimento de autores nacionais assinalou 1972 em Buenos Aires, que teve uma temporada variada e intensa, com trinta e dois teatros profissionais em atuação, mais grande número de grupos experimentais. As obras argentinas de melhor aceitação foram *La gran histeria nacional,* de Patricio Esteve, apresentada no Teatro de la Fábula, sob a direção de Julio Tahier, e *Lisandro,* de David Viñas, encenada por Luis Macchi, no Teatro Chacabuco. O melhor espetáculo, no julgamento da crítica, foi *Yvonne, princesa de Borgoña,* de Witold Gombrowicz, dirigido por Jorge Lavelli, argentino residente em Paris e uma das figuras de maior relevo na *mise en scène* contemporânea. A peça do autor polonês foi apresentada no Teatro Municipal General San Martín. Entre os grupos experimentais destacou-se o Centro Dramático Buenos Aires, dirigido por Renzo Casali, que encenou *La extraña tarde del Dr. Burke,* do tcheco Ladislav Smocek. Novos grupos, instalados em cafés, apareceram na vida artística, intensificando uma tendência dos últimos anos. Entre os autores estrangeiros que tiveram peças na temporada: Arthur Miller, Jean-Paul Sartre, Harold Pinter e Augusto Boal *(El gran acuerdo internacional del tío Patilludo, Soy loco por tí, América, Torquemada),* que dirigiu as suas obras. Intérpretes do Piccolo Teatro di Milano, do Théâtre de l'Oeuvre, de Paris, visitaram Buenos Aires, mas o grupo estrangeiro de melhor acolhida da crítica foi El Galpón, de Montevidéu. No Interior do país, as cidades com atividade teatral significativa foram Mendoza, Tucumán, Córdoba, Rosario e La Plata.

Na União Soviética, o Teatro Vakhtangov comemorava em 1971 o seu 50º aniversário apresentando *Antony and Cleopatra,* de Shakespeare, em montagem de Evgueni Simonov, enquanto Oleg Efremov iniciava reformas no Teatro de Arte de Moscou, a ele entregue. De um romance de Boris Vasiliev, *Tudo Tranqüilo na Madrugada,* foram encenadas duas adaptações diferentes: a de Boris Erin, no Teatro Central do Exército, e a de Iuri Liubimov, no Taganka. No ano anterior, o centenário de nascimento de Lênin dera margem a uma larga produção de peças, politicamente informadas, sobre o dirigente soviético. No Taganka, *Olhem Suas Faces,* de Vosnesenski, foi proibida. Duas novas obras de Arbuzov: *Fé, Esperança e Caridade* e *Contos de Fada do Velho Arbat.* Em 1972, em Moscou *Sticks and Bones,* de David Rabe, autor americano em evidência em seu país, sob a direção do polonês Andrzej Wajda, e o Taganka encenava um drama poético de Evgueni Evtuchenko, também uma versão modernizada do *Hamlet.* Em Praga, acentuou-se a pressão política sobre o teatro, tendo sido afastado do Cinoherni Klub o diretor Miroslav Vostry, enquanto o Teatro além da Porta encerrava as suas atividades, depois do afastamento do fundador, Otomar Krejca.

Na Alemanha Ocidental falecia em 1970 Fritz Kortner. Sua última montagem: *Emília Galotti,* no Josefstadt, de Viena. Em Duesseldorf, *première* mundial de *Jeux de massacre,* de Ionesco. No Schillertheater, de Berlim Ocidental, *Yvonne,* de Gombrowicz. Apresentação de *Guerrillas,* de Hochhuth. Na Áustria, a temporada fez surgir um novo grupo de dramaturgos, entre os quais Thomas Bernhardt, Harald Sommer, Harald Mueller. Em Zurique, estréia mundial de *Vatzlav,* de Mrozek. Em 1971, Peter Palitzsch encenava em Basiléia *Hoelderlin,* de Peter Weiss, também apresentada em Stuttgart, Berlim e Hamburgo. Em Zurique, em 1971, *Retrato de um Planeta,* de Duerrenmatt, montada no ano anterior em Duesseldorf. Em Nuremberg, como parte das comemorações de 500º aniversário de Duerer, foi encenada em linhas espetaculares *A Vida de Galileu,* de Brecht. Em Hamburgo e Bremen, estréia de *Liberdade de Bremen,* de Rainer Werner Fassbinder. Em Berlim Oriental, Ruth Berghaus assumia a direção do Berliner Ensemble. Em 1972, Brecht o autor mais levado ao palco na Alemanha Ocidental. Em crescente destaque os nomes de Franz Xaver Kroetz, entre os contemporâneos, e de Oedoen von Horvath, de quem o Schaubuehne, de Berlim Ocidental, apresentava *Contos dos Bosques de Viena.*

Não obstante afastado do Piccolo di Milano, Giorgio Strehler nele apresentava, em 1970, *Santa Joana dos Matadouros,* de Brecht, com Valentina Cortese no elenco; também no Piccolo, como diretor convidado, Patrice Chéreau levava à cena uma adaptação de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (Splendore e morte de Joaquin Murieta),* de Pablo Neruda. Ainda em Milão a visita da companhia espanhola de Nuria Espert, com *Les bonnes,* de Genet, na montagem de Víctor García. Encenada em Assis *Morte* e *Vida Severina*

(Morte e Vita Severina) de João Cabral de Melo Neto. Para o ano seguinte houve a assinalar, em Turim, *Isabella comica gelosa,* de Franco Enriquez e Vito Pandolfi, em torno de Isabella Andreini, a grande atriz da *commedia,* e ainda em Milão, *Cada Ano Ponto Parágrafo,* de Edoardo de Filippo. O acontecimento de 1972 foi o retorno de Strehler ao Piccolo di Milano, onde encenaria *Rei Lear.* Em Roma, Franco Enriquez assumia o Teatro Argentina, e em Gênova Luigi Squarzina montava com brilho *Esta Noite Improvisamos,* de Pirandello.

Em 1970, na Inglaterra, o Royal Court cedia o seu segundo palco, o Theatre Upstairs, a uma temporada de grupos experimentais antes concentrados no Arts Laboratory, que se extinguira, enquanto o Open Space apresentava *Find Your Way Home,* de John Hopkins, e o Hampstead Theatre Club, *Slag,* de David Hare. Joan Littlewood retornava, encenando duas sátiras sobre corrupção: *Forward up Your End* e *The Projector.* Fato importante no ano foi a inauguração do primeiro teatro permanente para a juventude, o Young Vic, dirigido por Frank Dunlop, que iniciou as suas atividades com *Scapino,* modernização de Molière, que se popularizou nos anos seguintes. Entretanto, o World Theatre Season acolhia, com grande êxito, o Cinoherni Klub, de Praga, mais o Schillertheater, de Berlim, a Comédie-française, o Teatro de Arte de Moscou, o Stabile di Catania. Por força de enfermidade, Laurence Olivier afastava-se das atividades artísticas. Estréia de *A Voyage Round My Father,* de John Mortimer, de *Flint,* de David Mercer, e de *How the Other Part Loves,* de Alan Ayckbourn. No mesmo ano o Abbey Theatre, de Dublin, excursionava pela Europa e pelos Estados Unidos.

A tendência para o experimentalismo prosseguiu, em Londres, no ano seguinte, com o aparecimento de vários palcos-laboratórios, em cujo âmbito se apresentou *The Good and Faithful Servant,* de Joe Orton. No teatro comercial: *Kean,* de Jean-Paul Sartre. Sucesso de *1789,* do grupo parisiense de Ariane Mnouchkine e de outra companhia francesa, o Théâtre Michel, portador de *La ville dont le prince est un enfant,* de Montherlant, a presença da companhia Nuria Espert, com *Les bonnes,* de Genet, e do Schillertheater, de Berlim, apresentando *Yvonne,* de Gombrowicz. Jean-Louis Barrault encenava *Rabelais* em inglês. No palco menor do Royal Court, *West of Suez,* de Osborne, *Boesman and Lena,* de Athol Fugard, *The Foursome,* de E.A. Whitehead. A turbulência política que se alastrara pela Irlanda do Norte afetou o teatro de Belfast, cujo Arts Theatre cerrou as portas. Falecia Tyrone Guthrie.

De Shakespeare a O'Casey e Osborne foi, em 1972, o repertório do Young Vic, que continuou atraindo o público jovem para o qual foi criado. Espetáculos do ano: *Murder in the Cathedral,* de T.S. Eliot, encenado por Terry Hands; *The Island of the Mighty,* de John Arden e Margaretta D'Arcy, drama-balé sobre o Rei Artur, cuja montagem não agradou aos autores; *Alpha Beta,* de E.A. Whitehead; *Jumpers,* de Tom Stoppard; *Notes on a Love Affair,* de Frank Marcus; *The Old Ones,* de Arnold Wesker. Também a montagem de Peter Brook de *A Midsummer-Night's Dream,* estreada em 1971 e mantida em cartaz com novo elenco, e a encenação de Peter Hall de *All Over,* de Albee. Clamor do teatro comercial por maior ajuda do governo. No teatro de Joan Littlewood, *Costa Packet,* de Frank Norman.

No Brasil, em 1970, êxito de *O Balcão,* de Genet, e de *Hair,* estreadas no ano anterior. Vieram ao Brasil o próprio Genet, e ainda Julian Beck, Judith Malina e outros componentes do Living Theatre, de Nova Iorque, Joe Chaikin, do Open Theatre, e a companhia francesa de Jacques Mauclair. Sob a direção de Celso Nunes, *O Interrogatório,* de Peter Weiss, produzida pelo Estúdio S. Pedro, de São Paulo. Depois do insucesso de *O Bravo Soldado Schweik,* de Hasek-Brecht, Augusto Boal encenava, no Arena, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui,* do autor alemão, e continuou as suas experiências com *Teatro-Jornal: Primeira Edição.* No Rio, Ivã de Albuquerque apresentava, no Teatro Ipanema, e depois em São Paulo, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria,* considerado um dos melhores espetáculos dos últimos tempos no teatro brasileiro e consolidador da posição do Ipanema como um dos principais centros de criação do País. *Brasil e Companhia, show* de Armando Costa, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, dirigido por Flávio Rangel, com Paulo Autran. De João Bethencourt *Onde não Houver Inimigo Urge Criar Um,* de Edgar da Rocha Miranda *O Estranho,* de Oduvaldo Viana Filho *A Longa Noite de Cristal,* de Nélson Rodrigues *Beijo no Asfalto,* dirigida por Antônio Pedro, estréia de Mário Prata *(O Cordão Umbilical),* de Elói Araújo *(Seu Tipo Inesquecível),* de Timochenco Wehbi *(A Vinda do Messias).* Pelo grupo A Gente, no Rio, *A Serpente,* de Jean-Claude van Itallie. *Os Rapazes da Banda,* de Matt Crowley, dirigida por Maurice Vaneau com Walmor Chagas no elenco, e *Tom Paine,* de Paul Foster, encenada por Ademar Guerra, no Teatro Vereda de São Paulo. Em montagem de B. de Paiva, *O Exercício,* de Lewis John Carlino, com Glauce Rocha, que em 1971 faleceria. Ruth Escobar inaugurava o seu teatro do Shopping Center de Copacabana com *Cemitério de Automóveis,* de Arrabal, na montagem de Víctor García. *Fim de Jogo,* de Beckett, dirigida por Amir Haddad, responsável também pelo êxito de *A Dama do Camarote,* de Castro Viana. No Oficina, em São Paulo, *Don Juan,* de Molière, com Gianfrancesco Guarnieri no papel principal e direção de Fernando Peixoto. Falecia, neste ano, o comediante Oscarito. E o Teatro do Sesi, na Capital paulista, ultrapassava a cifra de mais de 2.200 espetáculos apresentados desde a sua criação, assistidos por cerca de um milhão de pessoas. No Recife, inaugurava-se o Nosso Teatro, de Valdemar e Reinaldo de Oliveira. Em Salvador, *GRRRRrrrrrr,* de João Augusto, sob a sua direção, no Teatro Vila Velha. No Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, *Todo-o-Mundo,* moralidade inglesa do séc. XV, traduzida por Nélson de Araújo e encenada por Jesus Chediak; *O Painel da Peste,* de Ingmar Bergman, apresentada por Anatólio Oliveira; *Fim de Partida (Fin de partie)* e *A Última Gravação (Krapp's Last Tape),* de Beckett, esta na interpretação de Harildo Deda, dirigidas respectivamente pelas alunas Idelcélia Santos e Terezinha Lopes.

Em São Paulo, em 1971, a criação coletiva *Doce América, Latino-América* marcava esta última fase do Arena. O Oficina excursionava pelo País com alguns dos seus êxitos do passado: *Pequenos-Burgueses, O Rei da Vela, Galileu Galilei.* Expulso do País o Living Theatre. Antes de fixarem-se em Ouro Preto, Judith Malina e Julian Beck estiveram em Salvador, em 1971. Espetáculos do ano: *Corpo a Corpo,* de Oduvaldo Viana Filho, dirigido por Antunes Filho; *Balbina de Iansã,* de Plínio Marcos; *Luxo, Som, Lixo, ou Transanossa,* do grupo Antônio Carlos-Neide Arruda, em São Paulo; *Casa Grande & Senzala,* na versão de José Carlos Cavalcante Borges; *A Comédia Atômica,* de Lauro César Muniz. *Peer Gynt,* de Ibsen, tal como foi encenada por Antunes Filho, com Stênio Garcia no elenco, esteve entre os melhores. No Rio, o diretor francês Claude Régy montava, com Teresa Raquel no papel principal, *A Mãe,* de Stanislaw Witkiewicz, Amir Haddad, com Fernanda Montenegro no elenco, dirigia *O Marido Vai à Caça,* de Feydeau, e Rubens Correa encenava, de José Vicente, *Hoje É Dia de Rock.*

Em Salvador, Gianfrancesco Guarnieri estreava, no Teatro Castro Alves, com músicas de Toquinho, *Castro Alves Pede Passagem,* depois levada a São Paulo. Também naquele teatro, *Rosarosae Rosaerosa,* de Nélson de Araújo, com direção de Ruy Sandy.

Em 1972, falecia Sérgio Cardoso. No Teatro Ruth Escobar, de São Paulo, *Gracias, señor,* criação coletiva do Oficina, apresentada em duas noites. Por iniciativa de Ruth Escobar, e com a direção de Celso Nunes, *A Viagem,* adaptação de *Os Lusíadas* feita por Carlos Queiroz Teles, que também produziu *A Semana,* dramatização de episódios da Semana de Arte Moderna, e *Frei Caneca. Rei Momo,* de César Vieira, em trabalho coletivo do grupo União e Olho Vivo, que no ano seguinte viajaria para a França, Itália, Polônia e Iugoslávia. Ainda *Nossa Vida em Família,* de Oduvaldo Viana Filho. Entre os melhores espetáculos do ano: *Tango,* de Mrozek, dirigido por Amir Haddad; *Dorotéia Vai à Guerra,* de Carlos Alberto Ratton, por Paulo José, no Rio; *A Capital Federal,* de Artur Azevedo, montagem de Flávio Rangel.

Em Salvador, em maio de 1972, *Cordel nº 2,* seis textos de literatura popular adaptados e encenados por João Augusto, com um ato de Haidyl

Linhares. Ainda no Vila Velha, a primeira montagem de *Quincas Berro d'Água,* sobre a novela de Jorge Amado. Adaptação e direção de João Augusto.

1973 e 1974

Em 1974 fato novo na vida teatral dos Estados Unidos foi a realização do Primeiro Congresso Norte-Americano de Teatro, que se reuniu em Princeton, e ouviu dos representantes da Broadway o relato das suas dificuldades — a Broadway que já em 1971 adotara drásticas medidas de salvação, como a redução dos custos das montagens e outras, imaginosas, como a modificação dos horários dos espetáculos, não mais iniciados às 20:30, mas às 19:30. No quarteirão teatral nova-iorquino era êxito, nesse mesmo ano de 1974, a adaptação de *Candide,* a novela de Voltaire, estreada em fins de 1973 e revivescência de uma montagem mal-sucedida de 1956; com música de Leonard Bernstein, na sua nova apresentação mereceu o prêmio de o melhor espetáculo do gênero na temporada. No ano anterior, o musical aplaudido tinha sido *A Little Night Music,* adaptação de filme de Ingmar Bergman, e na área do teatro experimental anunciava-se a dissolução do Open Theatre, depois de uma excursão pela Europa e da apresentação de *Terminal, The Mutation Show* e *Nightwalk,* enquanto o Performance encenava *The Beard* e *The Tooth of Crime,* de Michael McClure e Sam Shepard. Em 1974 ganharia vulto, entre os grupos experimentais, The Ridiculous Theatrical Company, sob a direção de Charles Ludlam. Em dezembro de 1972, Arthur Miller estreava *The Creation of the World and Other Business,* e no começo de 1973 ia à cena *Out Cry,* nova peça de Tennessee Williams, ambas recebidas desfavoravelmente pelos críticos de Nova Iorque, que elegeram como o melhor trabalho da temporada *The Hot L Baltimore,* de Lanford Wilson, de tendência realista. Em New Haven, em 1973, a estréia norte-americana de *Macbett,* de Ionesco. Em *tournée* El Teatro Campesino e a Mime Troupe, de San Francisco, com uma sátira política sobre o Vietnã: *The Dragon Lady's Revenge.* No período, os teatros regionais estreitaram contacto com as suas comunidades, como o Dallas Theatre Center, que viria a produzir, em 1974, entre outras peças de temas locais, *Bradleyville Trilogy,* de Preston Jones. E admitia-se que a liderança do teatro americano passara aos centros não-comerciais e ligados a instituições, em cujo perímetro assumiram relevo o New York Shakespeare Festival e suas múltiplas atividades.

O 25º aniversário de *A Street Car Named Desire* (estreada na Broadway em 1947) foi comemorado na temporada de 1972/73 com a remontagem da obra de Tennessee Williams em várias cidades do país, inclusive Nova Iorque. No ano seguinte, o La Mama, agora La Mama Repertory Company, patrocinava a apresentação de *Medéia, As Troianas* e *Electra,* dirigidas por Andrei Serban, em grego antigo. A presença de *Equus,* de Peter Shaffer, e de muitas outras obras britânicas comprovou que em 1974 o teatro inglês continuava sendo uma das fontes principais — senão a principal — do repertório da Broadway. Tinham êxito também *Sizwe Bansi Is Dead* e *The Island,* dos sul-africanos Athol Fugard, John Kani e Winston Ntsoma, sobre os problemas raciais do seu país.

Em 1973 e 1974 sofria reveses o grande projeto do National Theatre da Inglaterra. Afastado Laurence Olivier, assumia a direção do complexo Peter Hall, com a tarefa de inaugurar em 1975 o novo edifício. Mas em 1974, ano de graves dificuldades para o teatro britânico, o cronograma foi alterado, graças a atrasos nas obras, enquanto a inflação e a especulação imobiliária ameaçavam velhas casas de espetáculos londrinas. No ano anterior, contudo, floresceram os pequenos teatros de periferia e apesar da crise o Young Vic deveria ter êxito, em 1974, nas suas excursões pelos Estados Unidos e na própria Inglaterra.

Em 1973, o 20º aniversário do Theatre Workshop de Joan Littlewood, cuja direção meses depois passaria a Ken Hill. Espetáculos de 1973: *As Bacantes,* em adaptação do poeta nigeriano Wole Soyinka, sob a direção de Roland Joffé; *Equus*, de Peter Shaffer; *Sizwe Bansi Is Dead,* a peça sul-africana; *Richard III,* pela Comédie-française, na montagem de Terry Hands; *Not I,* de Beckett, no Royal Court; *Macbett,* de Ionesco; *The Sea,* de Edward Bond; *Cromwell,* de David Storey. Em 1974 a temporada foi rica em peças alemãs, numa gama que abrangeu de Schiller a Wedekind e Rainer Werner Fassbinder, com o apoio do Goethe-Institut. Ainda *What if I Died Tomorrow?,* do australiano David Williamson, apresentada por um grupo dessa nacionalidade, *The Norman Conquests,* trilogia de Alan Ayckbourn (prêmio da crítica de Londres para a melhor peça do ano), *Travesties,* de Tom Stoppard, dirigida por Peter Wood, *Eden End,* de Priestley, coincidente com o 80º aniversário do autor; *Bingo,* de Edward Bond. No Open Space, *Ashes,* de David Rudkin, *The Sea Anchor,* de E.A. Whitehead. Em Belfast, cidade devastada pela violência política, *Schweik na Segunda Guerra Mundial,* de Brecht.

O Despertar da África

Autor de *The Dance of the Forests, Kongi's Harvest, The Road, The Lion and the Jewel* (apresentada em Londres, no Royal Court, em 1966, no festival de Nancy dois anos depois), também poeta mundialmente conhecido, o nigeriano Wole Soyinka, nascido em 1935, figura entre os dramaturgos contemporâneos da África Negra que elegeram o inglês e o francês, línguas transmitidas pelo passado colonial dos seus países, para instrumento literário do drama. Ao lado desse aspecto peculiar do moderno teatro negro-africano, coincidindo com a afirmação nacional dos seus povos, bom número de autores passaram a utilizar, para este fim, as línguas das grandes etnias, de que é exemplo o iorubá, em cuja cultura amadureceram formas teatrais especiais, com uma dramaturgia própria. Criação dos iorubás da Nigéria é a *folk-opera,* desenvolvida a partir de modelos do começo do presente século, associados à ação de igrejas cristãs no atual território desse país da África Ocidental. Pertencentes ao gênero, que explora os temas e estruturas dos mitos e rituais tradicionais iorubás, são as obras de Hubert Ogunde *(Yoruba Ronu)* e Duro Ladipo, autor de *Oba Ko So, folk-opera* inspirada em mitos de Xangô, uma das divindades dos iorubás. No seu segmento em língua inglesa, o teatro nigeriano tem ainda em Ola Rotimi *(The Gods Are Not to Blame),* Obotunde Ijimere *(The Imprisonment of Obatala)* e John Pepper Clark *(Song of a Goat)* autores cujos nomes já ultrapassaram as fronteiras nacionais. Muitas dessas obras, a despeito do idioma tomado de empréstimo, contêm interessantes experiências sobre matéria tradicional, literária ou dramática. Este o caso de *The Road,* de Soyinka, onde o autor lançou mão de elementos dos rituais dos *egungun.*

Posição idêntica a esses dramaturgos de língua inglesa ocupam, no drama em francês, Bernard Dadié *(Monsieur Thogo Gnini, Îles de tempête)* e Charles Nokan *(Les malheurs de Tchakô),* da Costa do Marfim; Keita Fodeba *(Le maître d'école),* da Guiné; Cheikh A. Ndao *(L'exil d'Alboury,* grande prêmio do festival de Argel de 1969), do Senegal; Guillaume Oyono-Mbia *(Trois prétendants, un mari, Jusqu'à nouvel avis),* da República dos Camarões; Guy Menga *(La marmite de Koka Mbala),* da República Popular do Congo. Nas origens desse drama africano de expressão francesa estiveram as tentativas, no campo, da École William Ponty, fundada em 1913, no Senegal, para formação profissional e normal.

Nos países que, ao lado das suas línguas nacionais, conservam até o momento o francês, um dos centros de criação teatral de grande importância é o Théâtre National du Sénégal, cujo complexo artístico mantém o Ballet du Sénégal, e o moderno Théâtre Daniel Sorano, de Dacar. No Zaire a vitalidade teatral se manifesta através das atividades do Théâtre National, em Kinshasa, do Mwondo Théâtre, e do grupo Mufuankolo, em Lubumbashi. Na Nigéria, de expressão inglesa, são valiosos os trabalhos de pesquisa no âmbito de duas universidades: a de Ifé, como parte do programa do Institute of African Studies, desenvolve atividades a que se associou Ola Rotimi; o instituto congênere da University of Ibadan voltou-se também para as investigações e a criação artísticas sobre as fontes tradicionais iorubás. Pesquisas nesse sentido foram

Em Munique, Alemanha Ocidental, em 1973, como diretores convidados, Arnold Wesker encenava, de sua autoria, *The Old Ones,* e o romeno Liviu Ciulei, que apresentava *Macbett,* de Ionesco. A Viena foi, com igual missão, Edward Bond, que levou ao palco sua obra recente *Lear.* Em Bochum, *Idade Glacial,* de Tankred Dorst, em montagem de Peter Zadek. Em Berlim o Prêmio Shakespeare era conferido a Peter Brook e, na parte oriental da cidade, Ruth Berghaus começava a recuperar o prestígio do Berliner Ensemble, em declínio desde o falecimento de Helene Weigel em 1971, com a encenação de *Turandot, ou o Congresso dos Sabichões (Turandot, oder der Kongress der Weisswaescher),* de Brecht, e *Ônfale,* de Peter Hacks, de quem o Deutsches Theater apresentava *Anfitrião.* Em Zurique, estréia de *O Colaborador (Der Mitmacher),* de Duerrenmatt; em Viena, *Uma Festa para Boris,* de Thomas Bernhardt, sob a direção do polonês Erwin Axer. Em 1974, na Alemanha Ocidental, a versão dramática de *Professor Unrath,* a novela de Heinrich Mann que foi fonte de *O Anjo Azul,* clássico do cinema. Estréia de *Lisístrata e a NATO,* de Hochhuth, e entre as obras de autores novos, *Germinal,* de Yaak Karsunke. Em Frankfurt, obras de Valle-Inclán, dirigidas pelo argentino Augusto Fernández. Em Berlim Oriental, a montagem experimental de *Espetáculo II,* que incluiu obras de Heiner Mueller, de quem o Schillertheater, do lado ocidental, apresentava *Hércules 5.* Na Bélgica, em 1974, o Théâtre National oferecia, em montagem do inglês William Gaskill, *The Kitchen,* de Wesker. Na Itália, Dario Fo encenava *Não Pago, não Pago,* sátira à sociedade de consumo, e tinha atritos com as autoridades. Falecia Vittorio de Sica. Na União Soviética, um ano antes, o Teatro de Arte de Moscou ganhava o seu novo edifício, inaugurado com uma seleção do repertório de décadas passadas, mais a estréia de Guennadi Bokariev, com *Os Metalúrgicos,* encenada por Oleg Efremov. Moscou e Leningrado recebiam a visita do Arena Stage, de Washington, levando, entre outras obras, *Our Town,* de Wilder. Em 1974 o Teatro de Sátira comemorava o seu 50º aniversário reapresentando *O Percevejo,* de

---

programadas e executadas pela School of Music and Drama, da University of Ghana.

Sem menção, nesta nota, dos países africanos de língua árabe, de intensa vida teatral, como o Egito, o Marrocos e a Argélia, que proporcionou ao teatro francês contemporâneo a dramaturgia de Kateb Yacine, ainda na África Negra há a registrar a contribuição dos autores sul-africanos voltados para as suas culturas nativas e para os conflitos sociais e políticos da África do Sul, alguns dos quais já incorporados ao repertório atual da Europa e da América: Lewis Nkosi *(The Rythm of Violence)* e Alfred Hutchinson *(The Rain-Killers).* Também sul-africano, Athol Fugard ganhou evidência internacional nos últimos anos.

Maiakovski, e outro aniversário, o 150º do Teatro Mali, justificava a remontagem de peças de Aleksei Tolstoi e Aleksandr Ostrovski. A criação mais significativa do Teatro de Arte foi *O Velho Ano Novo,* de Mikhail Rochtchin, sob a direção de Oleg Efremov. No Taganka, Iuri Liubimov proporcionava uma colagem sobre textos de Puchkin. Em Varsóvia, dois autores antes vetados, Gombrowicz e Mrozek, tinham apresentadas *O Casamento* e *Acontecimento Feliz,* enquanto o diretor Jozef Szajna criava *Dante,* espetáculo extraído da *Divina Comédia,* que o festival de Florença já vira. Em Praga, Otomar Krejca voltava ao trabalho artístico, dirigindo Tchekhov, mas o controle governamental sobre a produção teatral tornava-se ainda mais rigoroso. Em Budapeste, a mais recente obra de Istvan Orkeny, *Kith e Kin.*

Húngaros. Romenos. Búlgaros

Depois de juntar-se à família européia do Teatro do Absurdo com a sua peça *A Família Tot,* o escritor húngaro Istvan Orkeny, nascido em 1912, consolidava o seu nome em 1970 com *Jogos de Gato* e em 1974, ao encenar-se *Kith e Kin,* nova obra de sua autoria. Em 1969 outro autor, Gyorgy Szabo, seguia a mesma orientação, o que se revelou na montagem de *O Amor Despedido,* enquanto nos anos de 60 e começos dos de 70 dramaturgos já conhecidos continuavam produzindo para os teatros da Hungria. Este o caso de Tibor Dery (de 1894), que teve então encenadas *Viena 34* (1966), *Informe Fictício sobre um Festival Pop Americano* (1973).

Ao lado do Teatro Nacional, com o seu corpo de oitenta atores, grupos menos convencionais, como o Teatro Madach, transpunham as fronteiras húngaras; em 1966 esse teatro levava ao festival de Florença o musical *Três Noites de Amor,* de Miklos Hubay. Em 1970 surgia em Budapeste, como palco de vanguarda, o 25º Teatro. Foi marcante nesses anos a atuação do diretor Endre Marton (*Moisés,* de Imre Madach, enc. 1968).

No Teatro do Absurdo também era classificado pela crítica européia o romeno Marin Sorescu, autor de *Jonas,* obra bem conhecida no Exterior. Na temporada de 1968 à moderna dramaturgia da Romênia acrescentaram-se peças de Valerium Anania (*Miorita),* Dmitru Solomon (*Parâbolas),* Leonida Teodorescu (*Ontem à Noite, o Vento Norte)* e ainda nova obra de Aurel Baranga, *Opinião Pública.* Ao tempo em que o Teatro de Comédia de Bucareste ganhava notoriedade internacional, o mesmo acontecia a um punhado de encenadores: Andrei [illegible]erban, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, David Esrig, Horia Lovinescu, Radu Penc[illegible]escu.

Em 1975, era encenada na Capital da Romênia *O Leito do Rio*, peça poética de Sorescu, com a estréia de *O Touro do Zodíaco,* de Mihnea Gheorgiu. Em 1979 estiveram em evidência os nomes de Teodor Maziu, Paul Everac e Tudor Popescu.

Na Bulgária, em 1978, iam ao palco obras de Iordan Radichkov *(Lazaritsa)*, Dragomir Assenov *(Além das Miragens)*, e em 1979 peças do primeiro desses autores, de Stanislav Stratiev, Ivan Radoev.

França, 1973. Na Sainte Chapelle, de Paris, Grotowski com *Apocalipsis cum Figuris,* e o romeno Andrei Serban, com *Electra* em grego clássico. A Comédie-française incluía Marivaux e Musset em seu programa e o Théâtre de la Ville, entre outros autores, Brecht. No mesmo ano Guy Retoré dava tratamento pessoal a *Macbeth,* no Théâtre de l'Est Parisien, que acolheu atores de Caen com a peça do alemão Dieter Forte sobre Lutero. Jorge Lavelli foi um dos diretores em maior evidência, escolhendo obras de Copi, também argentino, e Bulgakov para a temporada. Estréia de *La cage aux folles,* de Jean Poiret, e *Ce formidable bordel!,* de Ionesco. Poucas peças de autores franceses (Victor Lanoux, Marcel Achard, Félicien Marceau, Barillet e Grédy). Falecia André Barsacq. Em 1974, no Festival de Outono, de Paris, o laboratório internacional de Peter Brook encenava *Timon of Athens;* de Shakespeare, e Robert Wilson criava *A Letter for Queen Victoria.* Primeira encenação de *L'exil,* de Montherlant. A Comédie-française transferia-se temporariamente para o Marigny, para que a Salle Richelieu entrasse em reformas. Estréia de Robert Hossein como diretor, com *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca, no Odéon, e *Hernani,* no Marigny. Comemorativo dos 300 anos desta casa, *L'impromptu du Marigny,* de Jean Poiret, com Jacques Charon dirigindo e protagonizando. Guy Retoré, depois afastado do Théâtre de l'Est Parisien, ali produziu uma versão musical das obras de Jarry. Pelo TNP, *Toller,* de Tankred Dorst. Jean-Louis Barrault apresentava *Assim Falava Zaratustra; Cavalgada sobre o Lago Constança,* de Peter Handke, *The Creation of the World and Other Business,* de Arthur Miller, outros pontos altos da temporada.

À frente de um elenco do TNP, que apresentou *Tartuffe,* de Moliére, esteve no Brasil, em 1973, Roger Planchon. Outra companhia estrangeira visitante foi a Proclemer-Albertazzi, da Itália. Sob a direção de Fernando Peixoto, em São Paulo, era encenada *Um Grito Parado no Ar,* de Gianfrancesco Guarnieri, pela companhia Marta Overbeck-Othon Bastos. Também de Fernando Peixoto, pelo Grupo S. Pedro, *Frank V,* de Duerrenmatt. No Teatro Itália, São Paulo, Maria della Costa retornava ao palco como protagonista de *Bodas de Sangue,* de Lorca, dirigida por Antunes Filho. Em março, morte de Joracy Camargo.

Em Pernambuco, sua terra natal, falecia Martim Gonçalves, fundador da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Em Salvador, *Os Sete Pecados Capitais,* texto de Brecht adaptado por João Augusto e por ele dirigido no Vila Velha, onde, com o mesmo encenador, o Teatro Livre da Bahia apresentava

Cordel nº 3. No Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, José Possi Neto montava *A Casa de Bernarda Alba,* de Lorca, e *Tito Andrônico,* de Shakespeare, com cenários de Eduardo Esteves de Almeida. Em praça pública, na Sé, o primeiro espetáculo de *puppets* apresentado no Brasil, *Os Sete Pecados da Cidade,* colagem de textos de Gregório de Matos por Maria da Conceição Paranhos, dirigido por Ewald Hackler, também criador dos bonecos. No mesmo ano estaria no Festival de Inverno de Ouro Preto.

Em 1974, Ruth Escobar realizava em São Paulo o I Festival Internacional de Teatro e a ele trazia o norte-americano Robert Wilson, o grupo português A Comuna, a companhia espanhola de Nuria Espert. Jerzy Grotowski fazia conferências no Rio e São Paulo. Jorge Lavelli dirigia no Rio *A Gaivota,* de Tchekhov, com Teresa Raquel. *Avatar,* de Paulo Afonso Grisolli. Em São Paulo, pelo teatro do Sesi, *Leonor de Mendonça,* de Gonçalves Dias, dirigida por Osmar Rodrigues Cruz; *Cordel 74,* obras adaptadas por Orlando Sena e montadas por Ewerton de Castro; *O Que Você Vai Ser Quando Crescer?,* criação coletiva com *mise en scène* de Silnei Siqueira. Componentes do Oficina partiam para Portugal, para realizar pesquisas teatrais, por conta da Fundação Calouste Gulbenkian. Inaugurava-se, em Curitiba, o Teatro Guaíra, presa de incêndio em 1970. Falecimento de Oduvaldo Viana Filho.

A 20 de junho de 1974, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (Goethe-Institut), de Salvador, abria o seu teatro com *Homem é Homem (Mann ist Mann),* de Brecht, encenada por João das Neves. No mês seguinte, dia 7, a rede de salas da Capital baiana ampliava-se, com a inauguração do Teatro Gamboa, pequena e inteligente casa criada pelo diretor e ator Eduardo Cabus; no programa inicial, de várias noites, entre outras atrações, o Quarteto de Cordas da Escola de Música de Brasília. Estava estabelecida para 5 de janeiro de 1975 a inauguração do Teatro do Sesc, no conjunto que esta instituição terminava de construir no Pelourinho, provido também de uma arena a céu aberto. A programação inaugural prevista incluía apresentações do Balé Brasileiro da Bahia e do Teatro de Títeres, de Adroaldo Ribeiro Costa, coordenador dos dois novos teatros.

O Vila Velha fazia em São Paulo, na Feira da Bahia, a única apresentação de *Um, Dois, Três — Cordel.* No Departamento de Teatro, *Marilyn Miranda,* criação coletiva dirigida por José Possi Neto, com cenários de Ewald Hackler e Vicente di Franco Filho, e música da Banda do Companheiro Mágico. Encenada pelo aluno Carlos Sampaio, *Simum, o Vento,* de Strindberg.

Renovação no Teatro Hispano-Americano

O desejo de renovação que se fazia sentir em outras partes do mundo atingiu também, na década de 60 e início da de 70, o teatro dos países latino-americanos de língua espanhola. Grupos deles procedentes, muitos ligados a universidades e instituições culturais, compareceram com freqüência aos palcos internacionais, cabendo notar a atuação do Grupo Aleph, de Santiago do Chile, El Galpón, de Montevidéu, o Teatro Experimental do México, o Teatro Experimental de Cali, Colômbia (dirigido por Enrique Buenaventura), grupo La Candelaria, de Bogotá, o Teatro da Universidade de los Andes, da Venezuela, o da Universidade Católica de Lima. Em 1974 El Galpón, orientado por Atahualpa del Cioppo, comemorava 25 anos de trabalho. O da Universidade Católica de Lima foi fundado em 1961.

Novos autores firmaram-se no período e suas imediações. Na Argentina, Osvaldo Dragún passou ao primeiro plano da nova dramaturgia. Dragún, nascido em 1929, produziu uma obra madura e de bom desempenho cênico, com uma visão avançada dos problemas contemporâneos do seu país e do mundo moderno, ainda quando utilizando a fábula antiga: *La peste viene de Melos* (enc. 1956), *Tupac Amarú* (enc. 1957), *Histórias para ser contadas* (de 1961), *Los de la mesa diez* (publ.1962). Também nesse país atraiu a atenção da crítica um grupo de autores do Teatro do Absurdo: Griselda Gámbaro (*Los siameses,* enc. 1967), Eduardo Pavlovski (*Somos,* enc. 1961), Julio Gray (*Vecinos y parientes,* enc. 1973). Repercussão internacioanl alcançaram as obras do cubano José Triana, de 1932, particularmente *La noche de los asesinos* (enc. 1966). Também de sua autoria: *Medea en el espejo* (enc. 1960), *La muerte de Ñeque* (enc. 1963).

Nesses e noutros países do Continente, estiveram em evidência recente, como dramaturgos: no México, Emilio Carballido (*Una tarde de ira,* de 1962), Carlos Solórzano, nascido na Guatemala, mas desde 1939 naquele país (*Las manos de diós,* de 1956); em Porto Rico, René Marqués (*La muerte no entrará en palacio,* de 1957), Luis Rafael Sánchez (*La pasión según Antígona Pérez,* de 1970); na Colômbia, Enrique Buenaventura (*Los papeles del infierno,* enc. 1968); no Chile, Egon Wolff (*Flores de papel,* enc. 1970); em Cuba, Abelardo Estorino (*El robo del cochino,* de 1961); em Costa Rica, Daniel Gallegos (*Los profanos,* enc. 1960); no Peru, Enrique Solari Swayne (*Collacocha,* de 1956), Sebastián Salazar Bondy (*El fabricante de deudas,* enc. 1962); na Venezuela, Isaac Chocrón (*Okey,* enc. 1969); em Cuba, Nicolás Dorr (*Las pericas,* enc. 1961); na Argentina, Agustín Cuzzani (*Una libra de carne,* enc. 1967), Roberto Cossa (*Los días de Julián Bisbal,* enc. 1967).

O APOCALIPSE EM CIRANDA

Ia a década de 70 em sua segunda metade, quando as engrenagens, da economia ocidental mais uma vez saltaram dos trilhos e eis a repetição do ciclo de crises, processos inflacionários e surtos de violência. Apocalipse em ciranda, cujo tropel sempre tem arrastado ao seu itinerário a matéria sensível do teatro. Experimentaram-no de forma direta, nesse retorno do flagelo, os teatros da Europa, América do Norte e América Latina (inclusive o do Brasil).

Acentuado declínio do espírito de experimentalismo. Réstias de ocaso na Inglaterra, clima de dificuldades no Continente europeu e nos Estados Unidos, onde 1980 irrompeu com o conservadorismo instalado nas platéias e forte parcela dos produtores de espetáculos inclinada a render-lhe tributo. A disseminação dos regimes repressivos na Amércia Latina, tendo atingido o apogeu na derrubada do governo de Salvador Allende, em 1973, feriu com mais gravidade o teatro do Chile, profissionalmente bem-estruturado e de sólidas raízes acadêmicas, graças à atuação das suas universidades no campo da arte dramática. Após o sangrento golpe militar, dissolveram-se as tentativas de um teatro para operários e camponeses, adolescentes em suas idéias, mas impregnadas de esperança. Longo tempo de obscurantismo desceu sobre o país andino, de tal modo que foi possível a uma observadora da Universidade de Indiana (EUA) escrever sobre o teatro em Santiago, já decorridos cinco anos da nova situação: "Nos meses de inverno de 78 (...), a atividade teatral (...) surge lentamente, depois de vários anos de silêncio" (Marjorie Agosin, "Temporada teatral de invierno, Santiago de Chile, 1978". *Latin American Theatre Review, spring 1979).*

Nem tudo, porém, foi embaraço no panorama dos amargos anos de 70. Na Espanha e em Portugal, havia tanto castigados pelo autoritarismo, uma vez restaurada a democracia criou-se para o exercício das artes e da cultura uma nova atmosfera.

No Brasil, aliviadas as pressões da censura — retidas embora em sua potencialidade legal — a crítica registrava, pesarosa, no avanço para a década de 80, uma tendência escapista no público, com reflexos na eleição dos textos e na concepção das montagens (ou o inverso?), além dos males de uma economia em crise, que elevava a índices proibitivos os custos de produção e de manutenção das salas e edifícios, a cujo acesso se interpunham — observação que não se deve suprimir e que bem se ajustaria à Londres isabelina... — os perigos da violência nas ruas das grandes cidades. Novos indícios positivos despontavam, por outro lado, como a regionalização crescente do teatro, do Mato Grosso ao Amazonas e Rio Grande do Sul, gerando-se bons espetáculos onde dantes não aconteciam.

Por quanto tempo se farão sentir esses fatores desfavoráveis ao teatro das nações? Difícil prever a extensão da sua permanência, mas é certo que o quadro acima descrito terá uma duração limitada. Transitórios foram também os dias de crise da década de 30 e da ascensão dos regimes fascistas, de onde o teatro ressurgiu com novo alento.

1975 e 1976

Em 1975, *Le malade imaginaire,* de Molière, em esplêndida recriação, iluminava o programa comemorativo do 30º aniversário do Théâtre National Belge em Bruxelas, mas no outro lado da Mancha a crise econômica criava graves problemas para o teatro de Sua Majestade Britânica; velhos edifícios de valor histórico e ricos em tradição ameaçados pela especulação imobiliária, entre outros sinais sombrios. No calendário do ano, dois registros especiais, um deles de luto: o centenário do festival de Stratford-upon-Avon, a terra de Shakespeare, e o falecimento de Peter Daubeny, que concebera o festival World Theatre Season, de Londres, já em sua undécima temporada. Nos palcos londrinos, peças de Harold Pinter *(No Man's Land),* Charles Wood *(Jingo),* David Hare *(Teeth 'n' Smiles),* John Osborne *(The Picture of Dorian Gray,* calcada na obra de ficção de Oscar Wilde) e ainda a reincidência do romancista Graham Greene em literatura dramática, após uma trégua de uma dúzia de anos: *The Return of A. J. Raffles;* mais *The Fool,* de Edward Bond.

No ano seguinte, não se aquietou a ominosa espiral da inflação britânica, determinando subsídios menores e outros malefícios à arte dramática. Ainda assim, o grande evento em Londres, em 1976, teve a máscara risonha da prosperidade: abria as suas portas o National Theatre, com o aparato da presença real, ficando ainda por receber as últimas demãos algumas dependências do imponente conjunto, que em 1977 estariam prontas para uso dos freqüentadores. Na passagem do 70º aniversário de Samuel Beckett, peças de sua autoria no Royal Court, entre as quais *That Time* e *Footfalls.* Nesse mesmo 1976, chegava à Capital inglesa o Théâtre National Populaire, da França, e o público assistia à apresentação de *The Ik,* espetáculo de Peter Brook, afluindo em massa, por outro lado, à montagem de *Equus,* de Peter Shaffer. Novos textos de Edward Bond *(Grandma Faust* e *The Swing)* e outros bem recebidos de Michael Frayn, autor que aparecia com muito relevo no teatro da Inglaterra: *Clouds* e *Donkey's Years,* além da permanência de Alan Ayckbourn, que subscreveu *Confusions* na temporada. Em quase cinco horas de ação dramática, reviveu-se *Tamburlain the Great,* de Christopher Marlowe, por iniciativa de Peter Hall, que a dirigiu.

Ao contrário do que ocorria em outras partes da Europa e da América, ventos favoráveis sopravam na França, em 1975, beneficiando o seu teatro com uma faixa mais alta de subsídios, estatuída pelas autoridades governamentais. Estréia, nesse ano, de nova peça de Kateb Yacine, sobre a luta de independência da Argélia: em Paris e em idioma árabe. Enquanto isso, Jean-Louis Barrault oferecia *Assim Falava Zaratustra*, prosseguindo com o seu espetáculo de 1974. Perdia o palco francês Jacques Charon, falecimento que desfalcava o teatro em geral e a Comédie-française em particular, instituição que no ano seguinte reabria, submetida a profundas remodelações, a sua Salle Richelieu. Também em 1976, em Paris, obras de Hélène Cixous, Jean Anouilh, René Ehni, respectivamente: *Portrait de Dora, Le scénario, Jocaste.*

Nos Estados Unidos, o ano de 1975, com a sua pesada carga de problemas econômicos, reduzia de modo sensível a produção de *off-Broadway,* em proveito da Broadway propriamente dita, cuja temporada era vista pelos especialistas como a mais próspera dos últimos anos, nela surgindo como melhor musical *A Chorus Line*, criação cênica de Michael Bennett. No teatro menos aferrado à tradição, Robert Wilson com *A Letter for Queen Victoria,* coincidente com uma avalancha (em todo o país) de velhas peças norte-americanas, com as quais se pretendia abrilhantar as comemorações dos dois séculos de Estados Unidos independentes. Falecimento em 1975 de Thornton Wilder e encenação de *Seascape* (de Edward Albee), *The Taking of Miss Janie* (de Ed Bullins), *A Fable* (de Jean-Claude van Itallie, sob a direção de Joseph Chaikin). Na Broadway estavam os *Kennedy's Children*, de Robert Patrick. Em 1976, também digno de registro o desempenho da Broadway, que encontrava meios, tempo afora, de safar-se das aperturas da economia nacional, propiciando, em brilhante remontagem, *Porgy and Bess*, a ópera de George Gershwin. Ainda em 1976, nos EUA: boa acolhida, em Washington, para *A Texas Trilogy,* de Preston Jones, levada à cena por Alan Schneider. Em Nova Iorque, *Streamers*, de David Rabe, *Every Night when the Sun Goes Down*, do dramaturgo negro Philip Hayes Dean, em New Haven estréia de *Suicide in B-Flat,* de Sam Shepard. Prestígio cada vez maior de um novo dramaturgo, David Mamet, já despontado em *off-off-Broadway* em 1975; suas peças de 1976: *Sexual Perversity in Chicago* e *Ducks.* Sempre Robert Wilson, no estilo das suas experiências, desta vez com *Einstein on the Beach*, que se desenrolava durante quatro horas, cada noite de 1976.

Em Gênova, na Itália, Luigi Squarzina conduzia ao palco, em 1975, *O Falecido Matias Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*), adaptação cênica do famoso romance de Pirandello. Morria Pier Paolo Pasolini. No ano seguinte, em Milão, era o 30º aniversário do Piccolo, com Giorgio Strehler produzindo uma versão de *Le balcon,* de Jean Genet.

Em 1975, em Moscou sentia-se uma acentuada preocupação com os autores soviéticos de origem não-eslava e, nesta linha de procedimento, a encenação de *Relatório Não-Publicado* e *Com a Aparência de um Leão,* de Rustam Ibrahimbekóv, enquanto Anatoli Efros e Galina Voltchok ao mesmo tempo selecionavam, para montagens diferentes, *Trem Especial,* de Mikhail Rochtchin, cujo tema era uma ressonância da Segunda Guerra Mundial. Em 1976, o já consagrado Taganka, de Iuri Liubimov, partia para apresentar-se em Belgrado. No ano anterior, o festival do Teatro das Nações pela primeira vez assumia, em Varsóvia, sua nova feição de rodízio em países vários, sem sedentarizar-se. Peças de Rozewicz (*Casamento Branco*) e Slawomir Mrozek (*O Matadouro*) na temporada polonesa; deste, em 1976, *Os Emigrados* ressaltava no rol das montagens, enquanto sob aplausos o grupo Cricot 2, de Tadeusz Kantor, levava ao público do seu país *A Classe Morta,* depois recebida vitoriosamente no Exterior. Ano em que, na Suécia, amargurado com a pátria e o imposto de renda, Ingmar Bergman anunciava sua decisão de exilar-se, e em que em Estocolmo se apresentava *O Processo*, de Peter Weiss, inspirada no romance de Kafka; sua estréia em plano mundial se dera em 1975, simultaneamente em duas cidades da Alemanha Ocidental: Krefeld e Bremen. Na Tchecoslováquia, esse ano de 1976 foi de dissabores políticos para Vaclav Havel, cuja peça *A Ópera dos Ladrões,* calcada na quase-homônima de John Gay, tinha a sua estréia interditada pela polícia. Já a Espanha, em 1976, cercava-se de horizontes claros, fruto da democracia reimplantada: Víctor García, com Nuria Espert no elenco, apresentava *Divinas palabras,* de Valle-Inclán. No Canadá, o ano de 1976 testemunhava novos sucessos na carreira sempre sem transtornos do festival da Stratford nacional, dedicado a Shakespeare; e o envolvimento do teatro nos Jogos Olímpicos, ali realizados, cobria-se de severas críticas, porque o público não atendeu com a sua presença aos espetáculos dramáticos encartados na programação esportiva.

O Canadá: Nacionalismo e Dualidade Idiomática

O moderno teatro do Canadá caracteriza-se pelos esforços para assumir uma feição nacional autêntica, rompendo inclusive uma série de dependências do norte-americano; em 1976 desmembrava-se da Actors Equity dos Estados Unidos a associação de atores e técnicos daquele país. E pela sua dualidade cultural-lingüística, que reflete a realidade anglo-francesa do povo canadense. Ensaios para a implantação das artes cênicas no vasto território remontam ao passado; em 1790, o compositor de origem francesa Joseph Quesnel (1749-1809) compunha *Colas et Colinette*, formosa opereta de tema rousseauniano.

Outro aspecto marcante do Canadá é a existência de prósperos e bem-estruturados festivais; desses o mais importante é o de Stratford, criado em 1953 sob a direção de Tyrone Guthrie, dedicado à obra de Shakespeare e que encena, também, com elenco próprio, outros clássicos europeus e americanos. É considerado o palco institucional mais importante da América do Norte, com uma ampla função de estímulo ao teatro em geral, atuando os seus intérpretes junto a outros grupos e companhias, no recesso do inverno. Em 1968 recebeu a denominação de Stratford National Theatre of Canada e em 1980 a crítica internacional registrava em suas atividades um desenvolvimento impressionante, apoiado em recursos financeiros extraordinários.

A partir dos primeiros anos da década de 70, multiplicaram-se os pequenos teatros alternativos, em cidades como Halifax (Pier I), Montreal (Théâtre d'Aujourd'hui), Toronto (Théâtre Passe Muraille), preocupados com a dramaturgia nacional e espelhando o intenso empenho de nacionalização do teatro canadense, em ascensão naquele decênio. Já conhecidos internacionalmente eram o Théâtre du Nouveau Monde, a que vinculou o seu nome Jean Gascon, e o Théâtre du Rideau Vert, ambos de Montreal.

Entre os autores canadenses contemporâneos, de língua inglesa ou francesa, importa destacar: Michel Tremblay (*À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, enc. 1971; *Hosanna*, enc. 1973), James Reaney (*Colours in the Dark*, enc. 1967; *Baldoon*, enc. 1976), Jack Gray (*Striker Schneiderman*, enc. 1970), Roch Carrier (*La guerre, yes sir*, enc. 1971), David Freeman (*You're Gonna Be All Right, Jamie Boy*, enc. 1973), Antonine Maillet (*Évangéline Deusse*, enc. 1976), Rick Salutin (*Les Canadiens*, enc. 1977), David French (*Of the Fields, Lately*, enc. 1973).

As atividades teatrais da década de 60 em diante tiveram forte incremento nas grandes cidades canadenses, notadamente em Toronto, onde em 1960 se inaugurava o O'Keefe Centre for the Performing Arts, em 1968 estreava o grupo do Theatre Toronto, voltado para as obras canadenses, e em 1970 abria as suas portas o St. Lawrence Centre; em Ottawa, desde 1969 matriz do National Arts Centre, sede de inverno da companhia de Stratford; em Vancouver, a partir de 1978 provida de um bom complexo cênico, o Manitoba Theatre Centre.

Na Alemanha Ocidental, em 1975, peça nova de Martin Walser, intitulada *Das Sauspiel*, com música do grego Mikis Theodorakis. Decorrência da crise econômica, em 1976 reduzia-se a afluência dos alemães ocidentais às casas das principais cidades. Em Berlim, Samuel Beckett assinalava o advento da sua gloriosa senectude (70 anos) encenando, ele próprio, *That Time* e *Footfalls*, e chegava à cidade pela vez primeira um grupo de teatro do lado oriental, tendo à frente Hanns Anselm Petern. Em Stuttgart, a estréia internacional de *Minetti*, do austríaco Thomas Bernhardt. Em Viena, em 1976, o Burgtheater festejava os seus dois séculos de existência. Em Turku, na Finlândia, a *première* mundial de *Juan Palmieri*, peça sobre os tupamaros, escrita por Antonio Larreta, uruguaio atirado às terras estrangeiras pela tragédia política do seu rincão de origem.

No Rio, Maria Clara Machado encenava *O Dragão*, de Evgueni Chvarts, em montagem bem-acolhida pela crítica. Isto em 1975, quando naquela cidade também aconteciam *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, de Aldomar Conrado, *Reveillon*, de Flávio Márcio, em espetáculo criado por Paulo José. E finalmente *Gota d'Água*, de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, com Bibi Ferreira no elenco e direção de Gianni Ratto, que atingiu 1976, ocasião em que um dos pontos mais altos do teatro carioca viria a ser *O Último Carro, ou as 14 Estações*, criação de João das Neves, e ainda *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Viana Filho, dirigida por Gracindo Júnior, *Quarteto*, de Antônio Bivar, por Ziembinski.

Em São Paulo, em 1975, o êxito de *Equus*, de Peter Shaffer, encenada por Celso Nunes, a evidência de Marilena Ansaldi com *Isso ou Aquilo*, dirigida por Iacov Hillel, *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiroz Teles, encenação de Antônio Abujamra, qualificada pela crítica como "um privilegiado flagrante do homem do povo". Em 1976, *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri e Sérgio Ricardo, belo espetáculo que Fernando Peixoto montou. Aceitação favorável de *Pano de Boca*, texto e direção de Fauzi Arap. E o II Festival Internacional de Teatro de Ruth Escobar, com a participação de grupos de Uganda, Irã, Japão, Itália, Venezuela, Argentina, Brasil e outros países.

No ano anterior, Porto Alegre despachava em excursão pelo Brasil, vivida pelo Teatro de Arena local, *Mockinpott*, de Peter Weiss, por José Luiz Gómez. Em Recife, em 1976: *Um Sábado em 30*, de Luiz Marinho Filho, remontagem de Valdemar de Oliveira, *Os Coronéis Morrem Tarde, Paulete*, de Valdi Coutinho, direção de Carlos Macedo, e em Caruaru, Pernambuco, *Rua do Lixo 24*, texto e direção de Vital Santos. Em Belo Horizonte, no mesmo ano, *Pelos Caminhos de Minas*, de Jota Dângelo, sob sua direção, e *Bente-Altas: Licença para Dois*, de Alcione Araújo, direção de Aderbal Júnior. Em São Luís do Maranhão, Aldo Leite criava *Tempo de Espera*, que se tornaria um dos espetáculos brasileiros de maior ressonância no País e no Exterior. Em Manaus, Márcio de Souza oferecia *As Folias do Látex*.

No Teatro Gamboa, de Salvador, em 1975, Álvaro Guimarães montava *A Cantora Careca* (*La cantatrice chauve*), de Ionesco, seguindo-se no mesmo teatro, em 1976, *Irani, ou as Interrogações*, de Ariovaldo Matos, dirigida por Eduardo Cabus, e no Castro Alves *A Morte de Quincas Berro d'Água*, versão cênica da obra de Jorge Amado por João Augusto Azevedo e o Teatro Livre da Bahia (levada ao festival internacional de Caracas), *Auto do Tempo e da Fé*, de Nélson de Araújo, sob a direção de Jurema Pena, Eduardo Cabus e Lúcia Mascarenhas, espetáculo comemorativo do tricentenário da Arquidiocese da Bahia, *Tabaris 76*, de João Ubaldo Ribeiro, dirigida por Manoel Lopes Pontes, *Canção Transitiva*, de Cleise Mendes, encenada por José Possi Neto. Surgia em Salvador o grupo Avelãz y Avestruz, sob a direção de Márcio Meireles, que produziu *Rapunzel* como espetáculo inicial. No Teatro Vila Velha, Álvaro Guimarães, autor e diretor, apresentava *Belos e Malditas*. Em Feira de Santana, na Bahia, o 1º Festival de Teatro Amador e Universitário do Nordeste.

1976: ano do falecimento de Paulo Pontes, Hermilo Borba Filho, Sóstrates Gentil, atuante encenador do teatro baiano, da atriz Nair da Costa e Silva, a fundadora do Teatro de Cultura da Bahia, e (em circunstâncias trágicas, em Salvador) do ator baiano Antônio Carvalho. Já em 1975 havia desaparecido Eugênio Kusnet, outra grande perda para o palco brasileiro.

1977 e 1978

1978: o sesquicentenário do nascimento de Ibsen era comemorado no mundo inteiro, e na Noruega, sua pátria, o Teatro Nacional de Oslo preparava, para marcá-lo, programa especial do qual constavam seis peças de sua autoria. Eleito Sumo Pontífice, nesse ano, o polonês Karol Wojtyla, que escolheu o nome de João Paulo II e em sua juventude teve experiência de teatro, como ator e autor (*A Loja do Ourives*).

Em 1977, voltara ao palco, sob acolhida extraordinariamente cálida, uma tragédia grega poucas vezes reencenada, *Filoctetes*, de Sófocles; no antigo teatro de Epidauro, na Grécia, revivida por Alexis Minotis, diretor do Teatro Nacional do seu país. Em Roma, no mesmo ano, uma ocorrência deplorável: extremistas da direita ateavam fogo ao Teatro Parioli. Na Suíça, aos 88 anos, falecia Charles Chaplin.

No entretempo, fluindo 1977, a gente de teatro britânica lançava uma campanha em defesa da arte na Inglaterra, enredada nas teias da inflação e da recessão. Viam-se, em Londres, de Alan Ayckbourn *Just Between Ourselves*, de Robert Bolt *State of Revolution*, de Peter Nichols *Privates on Parade*. Outro autor, Barrie Keefe, produzia intensamente, indo ao palco, de sua lavra, entre outras peças, *A Mad World My Masters*. Falecia Terence Rattigan. Em que pese à tempestade econômica, 1978 foi benéfico para a Royal Shakespeare Company e de relativa produtividade para a dramaturgia britânica, encenando-se obras do sempre ativo Alan Ayckbourn (*Bedroom Farce, Ten Times Table*), Tom Stoppard (*Night and Day*), Arnold Wesker (*Love Letters on Blue Paper*), Harold Pinter (*Betrayal*), David Mercer (*Cousin Vladimir*) e de outros dramaturgos já firmados no conceito público. Enquanto isto, Peter Brook prosseguia em suas clássicas montagens shakespearianas, escolhendo *Antony and Cleopatra*.

Na França, em 1977, o governo prometia criar, no curso do ano, oito novos teatros regionais. E em Paris se viam: *As Bacantes*, de Eurípides, encenada por Cacoyannis, *La mante polaire*, de Rezvani, por Jorge Lavelli, *Madame de Sade*, do japonês Yukio Mishima, juntamente com o Odin Teatret, da Dinamarca, em trânsito. Em 1978, eram destaques a adaptação de *Zadig*, de Voltaire, por Jean-Louis Barrault, e as *1.001 Nuits* de Jérôme Savary e seu Grand Magic Circus, ao passo que outros palcos parisienses viviam obras de Anouilh, Robert Hossein, Arrabal.

Também em 1978, em Zurique, na Suíça, reabria o Schauspielhaus, depois de ter sido submetido a reformas, com *Biedermann e os Incendiários* (*Biedermann und die Brandstifter*), de Max Frisch, em montagem do polonês Erwin Axer. Na Alemanha Ocidental, onde em 1977 faleceu o dramaturgo Carl Zuckmayer, em 1978 havia atritos entre a gente de teatro e as autoridades, resultando no afastamento de conhecidos encenadores, entre eles Claus Peymann, que deixou o teatro estatal de Stuttgart. Fazia-se, em Viena, a estréia mundial de *A Ópera dos Ladrões*, de Vaclav Havel, proibida na Tchecoslováquia. Na Itália (1978), Luca Ronconi dirigia *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini, procedendo-se, no decorrer desse ano, à primeira encenação mundial da *Elektra* de Hugo von Hoffmansthal, em Bolzano, e no lado da América Latina, em Caracas, *A Classe Morta*, do grupo polonês Cricot 2, conquistava o primeiro prêmio no festival do Teatro das Nações, ali realizado. No ano anterior, Benno Besson deixava a direção do Volksbuehne, de Berlim Oriental, e na Hungria novas peças de Istvan Orkeny, Gyula Hernadi e Tibor Gyurkovics. Em 1978, Marco Polo como tema de um trabalho do Odin Teatret, de Eugenio Barba, na Dinamarca, e na República da Irlanda a encenação de *Tio Vânia*, de Tchekhov, pelo soviético Vladimir Monakhov, em produção do Abbey Theatre, no festival de Dublin, que atingia o seu vigésimo ano.

Nos Estados Unidos, em 1977, consolidava o seu nome, como dramaturgo, David Mamet (de sua autoria, no ano: *American Buffalo*), enquanto se revelavam novos autores: Albert Innaurato, Michael Cristofer, Christopher Durang, de quem se encenavam, respectivamente, *The Transfiguration of*

Benno Blimpie, The Shadow Box, A History of the American Film. Sequer a crise econômica impedia que surgissem novos teatros regionais (outros, contudo, feneciam) e em *off-off-Broadway*, em Nova Iorque, e que a Broadway tivesse um ano excepcional de vacas gordas.

Mas deixava de funcionar o Teatro Vivian Beaumont, de importante papel no New York Shakespeare Festival. Bem acolhida nessa cidade, ainda em 1977, a peça brasileira *Apareceu a Margarida*, de Roberto Ataíde, com o título de *Miss Margarida's Way* e brilhante interpretação de Estella Parsons. Peças de Edward Albee: *Counting the Ways* e *Listening.*

Para espanto da crítica, duas peças de qualidade eram rejeitadas, em 1978, pelo público da Broadway: *The Mighty Gents*, de Richard Wesley, e *The Water Engine*, de David Mamet, enquanto *Da*, de Hugh Leonard, recebia o prêmio dos críticos de Nova Iorque, e *The Gin Game*, de Donald Coburn, o Pulitzer. Sucesso ilimitado do sempre bem-sucedido — e financeiramente próspero — Neil Simon, com *Chapter Two*. Poucos musicais na Broadway, efeito da inflação, que se abatia também sobre os teatros regionais e institucionais.

Em Moscou, em 1977, *O Patrão e Margarida*, adaptação de romance de Mikhail Bulgakov, estaria no palco de Iuri Liubimov, o Taganka. Também na Capital soviética: *Santo dos Santos*, de Ion Drutze, autor moldávio, e *Feed-Back*, de Aleksandr Guelman. No ano que se seguiu, o Malaia Bronnaia apresentava *Varanda na Floresta*, de Ignati Dvoritski, e em Leningrado Tovstonogov levava ao palco *Jogos Cruéis*, de Aleksei Arbuzov.

A emigração de Ingmar Bergman deveria cessar, pois em 1978, segundo afirmou, estaria de volta à Suécia, onde, em Estocolmo, nessa mesma ocasião, o Real Teatro Dramático montaria, assistida por cinco diretores e contando com mais de trezentos figurantes, *Tempestade, Peça sobre a Energia Nuclear.*

Em 1977, em São Paulo, *Escuta, Zé*, roteiro de Marilena Ansaldi, sob a direção de Celso Nunes, *O Poeta da Vila e Seus Amores*, de Plínio Marcos, dirigida por Osmar Rodrigues Cruz, *O Amor do Não*, texto e encenação de Fauzi Arap. Tinha o teatro paulista, nesse ano, o seu mais elevado movimento de bilheteria.

Em 1978, ali, o belo espetáculo de *Macunaíma*, a obra de Mário de Andrade adaptada pelo Grupo Pau-Brasil e Jacques Thièrot, sob a direção de Antunes Filho, acrescido de outras boas criações cênicas: *Bodas de Papel*, de Maria Adelaide Amaral, encenada por Cecil Thiré, *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, dirigida por Paulo José, *Revista do Henfil*, de Henfil e Osvaldo Mendes, criada por Ademar Guerra.

No Rio, em 1977: *É ...*, de Millôr Fernandes, encenada por Paulo José, *Trate-me Leão*, criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, *Maria* *e Seus Cinco Filhos*, de João Siqueira, direção de Carmem de Castro. E por fim *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque de Holanda, partindo de um conto dos irmãos Grimm, no Canecão. Incorporava-se ao SNT o Teatro Dulcina. No ano seguinte, Chico Buarque de Holanda tinha apresentada *Ópera do Malandro*, sob a direção de Luís Antônio Correa. *Nó Cego*, de Carlos Vereza, dirigida por Marcos Flaksman.

Em Porto Alegre, em 1978, *Depois do Arco-Íris*, de Naum Alves de Souza e Alberto Guzik, direção de Elena Quintana, pelo Departamento de Arte Dramática da universidade federal. Em Curitiba, *Curitiba Velha de Guerra*, criação coletiva do Grupo Teatral Prisma. Em Belo Horizonte, a revista *Alô, Alô, Belô*, criação coletiva do Centro de Pesquisas Teatrais. No Recife, *A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, de Luiz Marinho Filho, direção de Ulisses Dornelas, no Teatro Santa Isabel, *Bandeira do Divino (Auto Guerreiro)*, pelo Conjunto Romançal, *Lampião no Inferno*, de Jairo Lima, dirigida por Lúcio Lombardi, pelo grupo teatral do Bandepe, mais *Repúblicas Independentes, Darling*, pelo Grupo Vivencial. Em João Pessoa, *Cemitério das Juremas*, texto e direção de Altimar de Alencar Pimentel, pelo Teatro Experimental da cidade portuária de Cabedelo, integrado por estudantes e operários. Em Manaus, *Tem Piranha no Pirarucu*, de Márcio de Souza.

O Teatro em Minas

A instância do autor deste livro, João Etienne Filho, conhecido homem de letras e de teatro de Belo Horizonte, docente dos cursos do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, elaborou, sob o título acima, breve estudo sobre as atividades teatrais nesse Estado, cuja reprodução integral enriquece as informações sobre o teatro brasileiro, distribuídas em diferentes lugares, nesta *História do Teatro:*

"Um dos capítulos mais pobres da literatura mineira é o da dramaturgia. Ainda estão para ser estudadas as causas deste desnível entre a poesia, o romance, o conto e a novela mineiras, e a contribuição para o teatro, não sendo aqui o lugar próprio. Salvo a partir dos anos 50, quando a dramaturgia mineira passou a ter importância, sempre foi pobre o teatro mineiro. Aliás, diga-se que o mesmo não acontece no capítulo referente ao espetáculo, pois o grande Estado central sempre contou com numerosos grupos de amadores, na esmagadora maioria de suas mais de setecentas cidades, sem falar na Capital, Belo Horizonte, muito procurada pelas grandes companhias do Rio e São Paulo, com grande aceitação. Há bons registros dos espetáculos levados em Diamantina, Sabará e São João del-Rei. Seria preciso um pesquisador que vasculhasse velhas coleções de jornais, pois se tem notícia de gente boa que escreveu peças, algumas de títulos bem sugestivos, das quais não se encontra nenhuma editada.

"A primeira peça mineira só merece registro histórico. Trata-se de *O Parnaso Obsequioso*, do inconfidente Cláudio Manuel da Costa. Teatralmente, é de ínfimo valor, mesmo sabendo-se que o autor foi um grande poeta lírico e épico. De outro inconfidente, Alvarenga Peixoto, tem-se notícia da peça *Enéias no Lácio*, mas não existe cópia alguma, ignorando-se até que gênero seja. Isto no século XVIII. No século seguinte, a mesma indigência, salvo a exceção de Afonso Arinos (1868 - 1916), o grande contista, com *O Contratador de Diamantes*, um bom drama sobre o ciclo diamantino da história mineira, só encenada por um grupo de amadores da mais alta plutocracia paulista, após sua morte, e recentemente, pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. De outros grandes nomes mineiros da época, como já se disse, apenas referências: Joaquim Felício dos Santos (*John Bull*, *Os Importunos* e *O Intendente dos Diamantes*); Avelino Fóscolo (*O Semeador*, *O Demônio Materno* e *Cá e Lá ... Más Águias Há*); de Artur Lobo (as revistas teatrais *O Gregório*, ao que consta, fazendo críticas à mudança da Capital, de Vila Rica de Ouro Preto para Belo Horizonte, que provocou polêmicas em todos os estilos).

"Na primeira metade do século XX encontramos alguns escritores que se dedicaram ao gênero teatral, mas três são de outros Estados: Aníbal Matos, Carlos Góis e Alberto Deodato, todos já falecidos. É dificílimo encontrar suas obras, embora da relação dos três constem temas mineiros, como o de Bárbara Heliodora, de Tiradentes, de Fernão Dias. Algumas chegaram a ser representadas no Rio e em Belo Horizonte, mas as poucas que se conhecem são de escasso valor teatral. Aníbal Matos era carioca; Carlos Góis, fluminense, e Alberto Deodato nasceu em Sergipe, embora todos os três tenham exercido sua brilhante atividade cultural em Minas, tanto que chegaram a pertencer à Academia Mineira de Letras.

"Pouco depois, um nome que merece uma revisão dos historiadores e principalmente dos encenadores: Edmundo Lyz (pseudônimo de Antônio Gabriel de Barros Vale), natural de Juiz de Fora e falecido este ano (1982). Uma peça de sua autoria, *Retábulo do Alferes-Mor*, é a melhor coisa teatral sobre a Inconfidência Mineira: um sonho de Tiradentes: se a revolta tivesse tido êxito. Este tema inspirou grandes poetas (Murilo Mendes, Cecília Meirelles, Henriqueta Lisboa), mas não aos romancistas e teatrólogos. Tanto que, até então, a melhor peça sobre a conjuração era de Castro Alves (*Gonzaga, ou A Revolução de Minas*).

"Nos anos 40, J. Carlos Lisboa teve uma peça sua encenada por Procópio Ferreira: *O Rei do Câmbio*. O mesmo destino teve a peça *Luz por Baixo da Porta* de J. Guimarães Alves, este já falecido. Não reincidiram em peças, embora o primeiro tenha primorosos estudos sobre o teatro de Tirso de Molina e García Lorca. Aliás, J. Carlos Lisboa lançaria, pouco depois, o Rádio-Teatro Inconfidência, com peças inteiras, mas quase todas estrangeiras. Uma exceção foi *Adolescência*, de João Etienne Filho, mas este considera sua peça completamente desatualizada e, de teatro, só mexe hoje com aulas, direção e, eventualmente, interpretação.

"Mineiríssimo, mesmo produzindo toda sua obra no Rio, é Lúcio Cardoso. Teve uma peça montada pelos Comediantes, *O Escravo* , sem sucesso de público. É sua única peça publicada. Mas foram montadas ainda *A Corda de Prata* e *O Filho Pródigo.* Deixou outras peças inéditas, todas de alto valor literário, mas sem grandes possibilidades de encenação. Zuleika Mello tem ótimos textos infantis e uma boa peça adulta, *As Três Portas.*

"A dramaturgia mineira mesmo, com repercussão em outras cidades e em outros Estados, só começou na década de 50 com *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais,* uma autogozação do mineiro, mas que é, inteligentemente, uma autolouvação. Feita a quatro mãos, por Jota Dângelo e Jonas Bloch. Durante a censura que vigorou 16 anos, sofreu violentos cortes, que a mutilaram, mas hoje pode ser representada por inteiro e faz sucesso.

"Ocorreu, então, um fenômeno interessante em Belo Horizonte. Chegou a haver uma dezena de grupos teatrais, e a emulação provocou uma série de bons espetáculos, mas nada de autor mineiro. Ziraldo começou a aparecer no Rio, mas "carioquizaram" demais suas peças, as quais, entretanto, no seu contexto original, têm um conteúdo pirandeliano. Maria Clara Machado (quem não a conhece no Brasil?) é mineira de Sabará. Suas excelentes peças para o público jovem são universais, não levam marca de mineiridade. O que não impede que toda a gente de teatro de Minas se orgulhe dela.

"Em 1961, o Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, cujos primórdios são mal conhecidos (está sendo feita uma pesquisa para se escrever toda sua trajetória, que deve ultrapassar trinta anos de atividade), mas que, apesar de levar espetáculos extraordinariamente bem dirigidos por Haydée Bittencourt (são inesquecíveis suas montagens de *Vestido de Noiva,* de *As Três Irmãs,* de *O Pagador de Promessas,* de *Feiticeiras de Salem,* de *A Invasão,* do *Tartufo,* de *El-Rei Seleuco,* de *Vereda da Salvação,* de *Sonho de uma Noite de Verão* e muitas outras) só nos deu uma peça mineira, a já citada *O Contratador de Diamantes,* de Afonso Arinos. Em compensação, dos bancos do TU, além de saírem excelentes atores e atrizes, saíram também pelo menos três autores que merecem a atenção dos estudiosos, dois pelo que já fizeram — José Antônio de Souza e Alcione Araújo — e um pelo que promete, Antônio Domingos.

"Atualmente, já conta Minas Gerais com jovens autores, alguns de sucesso nacional. É o caso de Carlos Alberto Ratton, com *Dorotéia Vai à Guerra,* Prêmio Molière há uns seis anos, e Flávio Márcio, que, apesar de radicado em São Paulo, conservou o traço da mineiridade. Sua peça *Reveillon* também foi Prêmio Molière, e é uma lástima que tenha morrido com pouco mais de trinta anos. Jota Dângelo voltou com *Pelos Caminhos de Minas, Os Riscos da Fala* e *Qual É, Brasil.*

"Muitos autores mineiros têm-se dedicado, nos últimos 15 anos, a peças para crianças, algumas com grande êxito, como André Carvalho, Márcio Sampaio e outros.

"Neste ano de 1982, o grande impacto em matéria de dramaturgia mineira foi a adaptação que Paulo César Bicalho fez, para o teatro, do famoso romance de Fernando Sabino, *O Encontro Marcado,* texto, direção, cenários e sonoplastia de grande criatividade. O Palácio das Artes instituiu concursos anuais de dramaturgia; as peças vitoriosas encenadas ainda não demonstraram novidade maior.

"Seria impossível, em curto espaço, desenvolver mais. Ficou faltando falar, por exemplo, dos pioneiros de todo o atual movimento, um João Amaral, um Manuel Teixeira, um Luís Gonzaga de Oliveira, um João Ceschiatti, os irmãos Jaime e Rosita de Sousa; ficou faltando falar no Tele-Teatro da TV Itacolomi, onde o incansável diretor, ator e professor Otávio Cardoso levou inesquecíveis espetáculos; ficou faltando falar nas escolas que se abriram nestes últimos anos, como a de Wanda Marlene, de Priscilla Freire, Ronaldo Boschi, Pedro Paulo Cava, todos de citação obrigatória, com detalhes, numa história mais desenvolvida do teatro mineiro. E Ronaldo Brandão, e Márcio Machado, e tanta gente mais.

"Nos últimos quatro anos, órgãos estaduais e municipais têm dado apoio ao teatro, em Belo Horizonte, enviando as principais produções para o Interior. Este Interior de Minas é outro manancial a ser pesquisado: Alfenas, Congonhas do Campo, Ituitaba, Juiz de Fora, Ouro Preto, entre muitas, têm dedicados grupos teatrais e, ao que parece, isto tem suscitado o aparecimento de autores de peças mineiras. Minas tem dimensões de um país (mais de 700 municípios) e as notícias são imprecisas. Nota-se, entretanto, que o público cada vez mais se interessa pelo teatro, bons espetáculos fazem sucesso, e já se exportam bons valores para Rio, São Paulo e até para o estrangeiro. Tudo leva a crer que o teatro mineiro começa a afirmar-se, já agora não apenas sob o aspecto espetáculo; também sobre o ponto de partida do teatro, que é o texto".

A implantação definitiva da estrutura artística e docente do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais deveu-se a Haydée Bittencourt, coadjuvada por João Etienne Filho e Jota Dângelo. Para 1981, ao completar o seu vigésimo aniversário, o Teatro Universitário deveria oferecer ao público de Belo Horizonte extenso programa de espetáculos, que incluiria *As Casadas Solteiras,* de Martins Pena.

Em Salvador, em 1977, sob a direção de Eduardo Cabus, no Teatro Gamboa, *Check-Up,* de Paulo Pontes, espetáculo que no ano seguinte se apresentaria no festival do Teatro das Nações, em Caracas. Também no Gamboa, *A Escolha, ou o Desembestado,* de Ariovaldo Matos, pela Companhia Baiana de Comédias. Ainda em 1977, com a colaboração de outros órgãos federais, a Universidade Federal da Bahia promovia o III Seminário de Estudos sobre o Nordeste — o Teatro, constando de seminários, conferências e espetáculos, com a participação de representantes e grupos teatrais de quase todos os Estados do Nordeste, coordenado por Nélson de Araújo. Vieram grupos de Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Maranhão.

Em 1978, também em Salvador, Eduardo Cabus montava *Os Filhos de Kennedy (Kennedy's Children),* de Robert Patrick, no Gamboa. Apresentação, no Teatro Castro Alves, de *O Baile Pastoril da Bahia,* texto de Nélson de Araújo e Roberto Vagner Leite, direção deste; também no Castro Alves, *O Bonequeiro Vitalino,* texto e direção de Jurema Pena, no Vila Velha *Oxente Gente Cordel,* escrita e dirigida por João Augusto Azevedo, pelo Teatro Livre da Bahia, no Teatro Santo Antônio *No Meio do Mundo,* de Sílio Boccanera Júnior, encenada por Roberto Vagner Leite, e *Caramuru,* de Ildásio Tavares, criada por Jurema Pena (no TCA).

Em 1977, faleciam no Brasil: Valdemar de Oliveira, o fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco, Joel Pontes, conhecido homem de teatro desse Estado, e o dramaturgo Abílio Pereira de Almeida. Em São Luís, o Teatro Artur Azevedo completava o seu 160º aniversário. Em 1978, desapareciam Ziembinski, Osman Lins, Olavo de Barros e Iracema de Alencar.

1979 e 1980

Em 1980, na França, atingia a venerabilidade do seu tricentenário a Comédie-française, comemorado com um programa que não se limitava ao ano em curso e devia atingir o vindouro, abrangendo encenações especiais, exposições de documentos históricos e outros eventos. Já administrada naquele ano por Jacques Toja, que substituiu Pierre Dux, a Comédie-française é o mais antigo teatro nacional do mundo. Outro registro, também da França de 1980, este lutuoso: a morte de Jean-Paul Sartre, em Paris.

No ano anterior, houve, na Capital francesa, peças de Marc Camoletti, Remo Forlani, Robert Hossein, e no festival de Avignon Ariane Mnouchkine encenava *Méphisto,* quatro horas de espetáculo que depois passariam à Cartoucherie, em Paris. A mesma Mnouchkine que, em 1980, em companhia de Patrice Chéreau, constituía uma associação internacional para defender os artistas de teatro, considerando-se a escalada da censura em muitas partes do mundo. Nesse ano, o italiano Dario Fo apresentava-se em Paris.

Nefastos, eis como consideravam os comentaristas internacionais os efeitos da inflação sobre o teatro britânico em 1979, agravados pelas medidas de restrição de subsídios, postas em prática pelo novo governo conservador. Insatisfeitos, os trabalhadores em teatro promoveram marchas e protestos. *Amadeus,* de Peter Shaffer, surgia como a melhor peça, enquanto Harold Pinter tinha encenada *Betrayal,* e David Mercer, *Then and Now;* Mercer faleceria no ano seguinte, quando foi ao palco, de sua autoria, *No Limits to Love.* Ainda em 1980, ligeiros sinais favoráveis na política governamental em relação ao teatro, para logo em seguida voltar-se à contenção de verbas. *Nicholas Nickleby,* adaptação cênica do romance de Dickens feita por David Edgar, vista como o melhor texto. *Early Days,* de David Storey, bem recebida pelo público e pela crítica. Sobre *The Romans in Britain,* de Howard Brenton, montada no mesmo ano, fortes críticas de tendenciosidade política. Ainda *Amadeus,* de Peter Shaffer, arrastando multidões.

Em 1979, era em Hamburgo, na Alemanha Ocidental, o festival do Teatro das Nações, patrocinado pela UNESCO; a URSS e a República Popular da China estiveram presentes, entre outros países. Em 1980, em Mannheim, a primeira apresentação de *As Doutoras,* de Rolf Hochhuth. Na Áustria, um ano antes, reunia-se o congresso internacional de críticos de teatro, bienal em sua periodicidade.

Também em 1979, o milênio da fundação de Bruxelas era motivo, como parte das comemorações, para que o Théâtre National Belge montasse *La ballade du grand macabre,* de Ghelderode, em encenação de Bernard De Coster. Ainda em 1979, o 30º aniversário do Berliner Ensemble, gerando programação especial, em Berlim Oriental. Em Dublin, o Abbey Theatre atingia os seus 75 anos. Em Lausanne, na Suíça, a estréia mundial de *Triptyque,* de Max Frisch.

Na Itália, em 1979, drástrica redução da ajuda financeira do governo aos teatros, transmissão pela rádio italiana de *A Loja do Ourives,* a peça do Papa João Paulo II, e em 1980 Giorgio Strehler, no Piccolo di Milano, encenava *A Tempestade,* de Strindberg. Em 1980, em Lucerna, na Suíça, a primeira apresentação da peça do Papa em palco do país. No primeiro desses dois anos, acontecia em Estocolmo o 1º Festival da Federação Internacional de Teatros Independentes, animado por numerosos grupos estrangeiros. Em 1980, ainda na Suécia, morria em desastre o conhecido encenador Alf Sjoeberg. Ano em que, na Espanha, Nuria Espert assumia a direção do Teatro Nacional e em Madri Jorge Lavelli recriava no palco *Doña Rosita la soltera,* de Lorca, em meio a um clima de liberdade no teatro espanhol.

Em Moscou, em 1979, *Crime e Castigo,* de Dostoievski, adaptado e dirigido por Iuri Liubimov, que no ano vindouro instalaria o seu Taganka em moderníssimo edifício e em outros palcos moscovitas se viam: de Mikhail Rochtchin *Fazer o Bem, Depressa!,* e de Aleksandr Sanin, *Eu, um Homem.* Ao passo que, em Varsóvia, em 1979, Erwin Axer encenava a comédia *O Alfaiate,* de Slawomir Mrozek, e em 1980 apresentava-se *Cem Mãos, Cem Punhais,* de Jerzy Zurek, peça de tema histórico, com a Capital polonesa comemorando o 30º aniversário da fundação do Teatro Estatal Judaico.

Nos horizontes norte-americanos, turvas formações se acumulavam, coincidindo com a ascensão à presidência do ex (e mau) ator Ronald Reagan, em 1980, ano em que o teatro dos EUA efetivava uma guinada rumo ao conservadorismo, afetando até o drama escrito. A aceitação menor do teatro de vanguarda já vinha ocorrendo e acentuara-se em 1979, quando o grande êxito da Broadway foi *The Elephant Man,* de Bernard Pomerance, de linhas estritamente convencionais. Fraca a temporada de musicais na Broadway, nesse ano; ainda assim, *Evita,* de Tim Rice e Andrew Lloyd Weber, lograva popularidade. Também os teatros regionais se deixavam envolver pelo ambiente de convencionalismo, inadequado para o trabalho de encenadores de alta capacitação artística. Dele se ressentiu até o outrora prestigioso Tyrone Guthrie Theatre, onde houve problemas de administração artística.

Novamente em 1980: falecia na Califórnia o crítico e dramaturgo inglês Kenneth Tynan. Novas obras de Edward Albee (*The Lady from Dubuque*), Howard Sackler (*Goodbye Fidel*), Arthur Miller (*The American Clock*), Tennessee Williams (*Clothes for a Summer Hotel*), de fria ressonância no público, ao passo que obras de qualidade inferior eram aclamadas. Muitas vezes premiada *Children of a Lesser God,* de Marc Medoff, recebendo o Prêmio Pulitzer *Tolley's Folly,* de Lanford Wilson. Reabria em Nova Iorque o Teatro Vivian Beaumont e era criada a Lincoln Center Theatre Company, sob uma direção artística coletiva, da qual faziam parte, entre outras personalidades, Edward Albee e o romeno Liviu Ciulei.

1979 era recebido em todo o Brasil como o ano da "abertura" também para o seu teatro.

Em São Paulo, em 1979, a experiência regionalista de *Na Carrêra do Divino,* texto de Carlos Alberto Sofredini sobre pesquisa do grupo O Pessoal do Víctor. Bem acolhidas também, no mesmo ano, *No Natal a Gente Vem Te Buscar,* texto e direção de Naum Alves de Souza, que em 1980 se imporia como um dos melhores espetáculos do ano; e *Um Sopro de Vida,* adaptado de Clarice Lispector por Marilena Ansaldi e José Possi Neto. De 1979: *Fábrica de Chocolate,* de Mário Prata, dirigida por Rui Guerra, *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu,* de Sofredini, *Nó Cego,* de Carlos Vereza, direção de Marcos Flaksman, que em 1980 encenaria *A Serpente,* de Nélson Rodrigues.

Em 1980, em São Paulo, mais de uma centena de pessoas de teatro realizavam manifestação diante do Palácio Bandeirantes, em protesto contra o corte de verbas para o teatro paulista; no Rio houve pronunciamentos semelhantes. *Patética,* de João Ribeiro Chaves Neto, finalmente subia à cena, sob a direção de Celso Nunes, depois de ter sido objeto das mais violentas formas de censura. Também *Barrela,* de Plínio Marcos, sob a direção do autor e Renato Consorte, *Arte Final,* de Carlos Queiroz Teles e direção de Leda Senise, *Fedra 80,* criação de Jorge Takla e Emilie Chamie.

Entre os espetáculos dignos de nota, no Rio, em 1979, *Papa Highirte* e *Rasga Coração,* de Oduvaldo Viana Filho, encenados respectivamente por Nélson Xavier e José Renato. Ainda: *Mistério Bufo,* sob a direção de Buza Ferraz; *Meu Companheiro Querido,* dirigido por Amir Haddad;

Canteiro de Obras, de Pedro Porfírio, direção deste e de José Roberto Mendes; *Mural Mulher*, texto e direção de João das Neves. A crítica anotava também a revista *Rio de Cabo a Rabo*, de Gugu Olimecha, direção de Luís Mendonça; *Quanto Mais Gente Souber, Melhor*, de João Siqueira, criação coletiva; *O Fado e a Sina de Mateus e Catirina*, de Benjamin Santos, direção de Cecil Thiré. Em 1980, foram destaques, no Rio: *Campeões do Mundo*, de Dias Gomes, encenada por Antônio Mercado, *Transaminases*, de Carlos Vereza, e *Os Órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, criada no palco por Sérgio Brito e reputada primorosa pela sua técnica teatral. Causavam profunda impressão os espetáculos dos grupos portugueses A Barraca e Teatro Experimental de Cascais. Bem acolhida pela crítica *Assunto de Família*, de Domingos de Oliveira, dirigida por Paulo José, um retrato político dos anos 50. Ainda a remontagem de *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes, sob a direção de Roberto Azevedo, e o bom espetáculo de *Cabaré Valentin*, a partir de textos de Karl Valentin, dirigido por Buza Ferraz. Entrementes, *O Auto das Sete Luas de Barro*, de Vital Santos, estreada em 1979 pelo Grupo Folguedo de Arte Popular em Caruaru, Pernambuco, inaugurava o teatro do Sesc, em São João do Meriti, na Baixada Fluminense.

Dois Tempos no Rio Grande do Sul

Cerca de cinqüenta espetáculos para adultos davam a medida do movimento teatral em Porto Alegre, em 1979, ano em que, infelizmente, um dos seus grupos mais conhecidos, o Teatro de Arena, experimentava dificuldades dadas como insuperáveis, tendo sido fundado, em 1967 (marcando a sua estréia com *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes), por Jairo de Andrade e um punhado de ex-alunos do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, centro de ensino e extensão dos mais conhecidos do Brasil. No ano anterior, apresentando *Os Pintores de Canos*, de Heinrich Henkel, em encenação de Mário Masetti, completara o seu décimo aniversário o Teatro Novo, também de Porto Alegre, dirigido por Ronald Radde, de reconhecido prestígio em todo o País.

Ainda a propósito do Arena de Porto Alegre, sua primeira fase se prolongou até 1971, refletindo então a influência do Arena de São Paulo e já aí tornava-se objeto da ação da censura, que lhe vetou montagens tais como a de *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal. Pólo de atração para os estudantes e intelectuais da Capital gaúcha, o Arena foi obrigado a suspender as suas atividades em 1972, quando o clima político se agravou, para retornar em 1973 com *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro, um dos seus maiores êxitos de crítica e público. Na fase que então começou, montou em 1975 *Mackinpott*, de Peter Weiss, sob a direção de José Luiz Gómez, espetáculo que percorreu o Brasil, recebendo prêmios e louvores da crítica, e em São Paulo, um ano depois da estréia, era proibido pela censura. Em sua última fase, o Arena empenhou-se em incrementar o teatro amador em Porto Alegre.

Por seu lado, o Teatro Nôvo incluiu em seu programa de ação a ampliação das platéias gaúchas, levando os seus espetáculos a muitas cidades do Interior do Estado. Seu fundador, Ronald Radde, é autor de várias peças, inclusive *Transe* e *B ... em Cadeira de Rodas.*

A história do teatro no Rio Grande do Sul dispõe de seguras informações sobre os seus acontecimentos mais remotos e apresenta características especiais, sendo a mais importante a descentralização das atividades dramáticas, cedo despontadas em mais de uma dezena de cidades e bem relatadas pelos historiadores Lothar Hessel e Georges Raeders em sua obra *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, de cujos dados nos valemos.

Já em 1832, a cidade de Rio Grande inaugurava o seu Teatro Sete de Setembro, com a apresentação da peça *O Bom Amigo*, de Antônio Xavier de Azevedo, edifício que recebia da imprensa local as mais elogiosas descrições. Pelotas, por sua vez, franqueava ao público em 1833 o seu atual Teatro Sete de Abril, estando em funcionamento desde o ano anterior outra sala de espetáculos, o Teatro Sete de Setembro. Precoce entusiasmo pelo teatro, o da cidade, que possibilitava a João Caetano e sua companhia oferecer, com êxito, ali, em 1854, uma extensa temporada de nove espetáculos. Posição pioneira, entre outras, tiveram as comunidades de Rio Pardo, Cachoeira do Sul, Bagé, Jaguarão.

Antes mesmo da inauguração, em 1858, do grande edifício do Teatro São Pedro, em Porto Alegre se desenvolvia uma vida teatral digna de nota, que remontava à sua colonial Casa da Ópera, demolida em 1839, registrando-se em 1828 o desempenho de uma Sociedade do Teatrinho, que dispunha de elenco próprio. Outro centro artístico de saliente presença na Capital gaúcha, no séc. XIX, foi o Teatro Dom Pedro II (que subsistiu até 1871), onde em 1857 fazia a sua estréia absoluta o grande ator português Furtado Coelho. Nele era homenageado em 1845 o Conde de Caxias, a quem causou espanto uma encenação do *Othello*, de Shakespeare — a ele e à imprensa porto-alegrense.

Os primeiros movimentos para que se erigisse o S. Pedro dataram de 1833, tendo a sua construção se retardado por muitos anos, até ocorrer na data acima mencionada, com a apresentação do drama *Recordações da Mocidade* pela Companhia Ginásio Dramático Rio-Grandense.

Em Porto Alegre, em 1979, *O Schmurz — Os Construtores do Império* (*Les bâtisseurs d'empire, ou le Schmuerz*), de Boris Vian, direção de Ezequiel Cappelini Filho, pelo teatro do Departamento de Arte Dramática, grupo universitário. Em Mato Grosso, o Grupo Terra criava, sob a direção de Maria da Glória Albuês, *Rio Abaixo, Rio Acima*, de grande repercussão posterior em outras partes do País. De Vital Santos, sob a direção de Ailton Silva, *A Árvore dos Mamulengos*, no Teatro Guaíra, de Curitiba. Também na Capital paranaense, *O Contestado*, de Romário José Borelli, dirigida por Emílio di Biasi, pesquisa sobre os acontecimentos históricos que deram título à peça. Em Manaus, *Jurupari (a Guerra dos Sexos)*, de Márcio de Souza. *O Último Trem*, produção mineira do Grupo Corpo, sob a orientação do coreógrafo Oscar Arraiz, estreou em Belo Horizonte, em 1980.

Faleciam, em 1979, Henrique Pongetti, Procópio Ferreira, Aurimar Rocha, Graça Melo, Flávio Márcio, Gustavo Dória. No ano seguinte, Vinícius de Morais, Nélson Rodrigues, Pascoal Carlos Magno, Rodolfo Arenas.

Teatro no Paraná

Educador, encenador e ator de largos serviços prestados ao teatro no Paraná, Armando Maranhão escreveu o seguinte esboço da história do teatro naquele Estado, para que figurasse neste livro:

"Desde 1853, com a emancipação política do Paraná, desmembrando-se de São Paulo, os sucessivos presidentes da nova Província começaram a dar ênfase aos aspectos educacionais e artísticos. Em 1873, o então presidente da Província, Lamenha Lins, dispensava um grande incentivo à formação de casas de cultura. É deste período o surgimento do Clube Literário de Paranaguá, da Associação Literária Lapiana, do Clube de Leitura Porto-Cimense (da cidade de Porto de Cima), Clube Democrático Antoninense (da cidade de Antonina), Sociedade Filodramática de Paranaguá, Sociedade Teatral Beneficente União Curitibana (Teatro São Teodoro, hoje Guaíra), Clube Literário Campo-Larguense (da cidade de Campo Largo), Clube Alfa (da cidade de Morretes), Sociedade Teatral Aurora (de Antonina) e Clube Literário São-Josiano (da cidade de São José dos Pinhais), entre outros. Na cidade da Lapa foi fundado o Teatro São João, em 9 de maio de 1876, depois tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1969 e reaberto a 5 de novembro de 1976 pelo Ministério da Educação e Cultura, Funarte e governo do Estado do Paraná.

"O teatro oficial no Paraná começou com o Teatro São Teodoro, inaugurado em 28 de setembro de 1884. Com a Revolução Federalista de 1894, foi transformado em prisão política, reinaugurando-se em 1900 com iluminação elétrica e o nome de Teatro Guayra, assim permanecendo até 1937. Só em 1952 começou a construção do novo Teatro Guaíra, que teve o seu pequeno auditório Salvador de Ferrante inaugurado em 19 de dezembro de 1954, com 504 poltronas, pela Companhia Dulcina e Odilon, que apresentou a peça *Vivendo em Pecado*, de Terence Rattigan.

"O grande auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, governador a quem se deve a reconstrução do novo Teatro Guaíra, atingido por um incêndio, só foi inaugurado a 12 de dezembro de 1974, com 2.173 poltronas. O terceiro auditório, com o nome de Glauco Flores de Sá Brito, de 113 lugares, foi inaugurado em 28 de agosto de 1975. Este recinto de início destinava-se apenas aos alunos do Curso Permanente de Teatro, criado em 1963; hoje está franqueado a amadores e profissionais. Assim, os três auditórios independentes da Fundação Teatro Guaíra totalizam 2.790 lugares. Em seus 16.900 metros quadrados de área construída, o teatro mantém o Balé Guaíra, do Curso de Danças Clássicas, o Curso Permanente de Teatro e o salão de exposições, destinado a abrigar futuramente o Museu de Teatro.

"A Fundação Cultural de Curitiba possui três teatros na Capital paranaense: o Paiol, inaugurado a 27 de dezembro de 1971, com 250 lugares; o Universitário, inaugurado a 29 de março de 1977, com 60 lugares; o Teatro de Bolso, inaugurado a 30 de março de 1980, com 130 lugares".

O Curso Permanente de Teatro, existente desde 1963, foi criado por Armando Maranhão e Cláudio Correa e Castro, e nele se pode fixar o marco da renovação do teatro no Paraná.

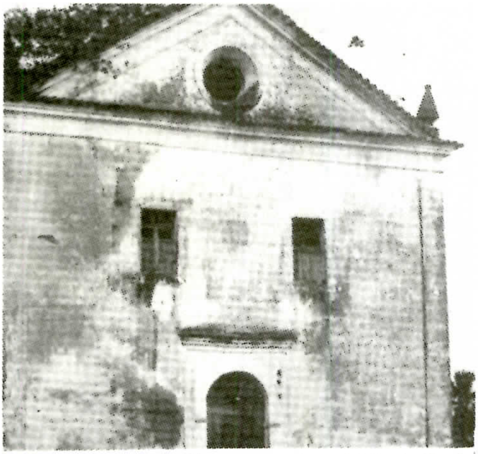
Para o teatro baiano, anos de grandes perdas, tendo desaparecido em 1979 João Augusto Azevedo, em 1980 a atriz Sônia dos Humildes. No primeiro desses anos, o Teatro Castro Alves promovia o Seminário de Dramaturgia do Nordeste, coordenado por Nélson de Araújo; também no seu espaço, *Alice, Fantasia Dramática*, adaptação da obra de Lewis Carroll por Márcio Meireles; no Teatro Gregório de Matos, *Até Recife (Descente sur Recife)*, de Gabriel Cousin, dramaturgo contemporâneo francês, sob a direção de Eric Podor. *Boca do Inferno*, espetáculo sobre poesias de Gregório de Matos e Guerra, em adaptação de Cleise Mendes, José Sarno e Deolindo Checcucci, dirigido por este; no teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, pela Companhia Baiana de Comédias, *Na Colônia Penal*, texto de Conceição Paranhos, segundo o conto homônimo e outros escritos de Franz Kafka, dirigido por Reinaldo Nunes, com cenário e figurino de Ewald Hackler. E ainda: *E Todos Foram Heróis, Cada Qual a Seu Modo*, de Ariovaldo Matos, encenada por Eduardo Cabus, no Teatro Gamboa, *Ratos de Esgoto*, texto e direção de Vieira Neto, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. *Solta Minha Orelha*, texto e direção de Luís Marfuz, no Teatro Santo Antônio.

Em 1980, vinha à Bahia, apresentando-se no Castro Alves, *Na Carrêra do Divino*, a produção paulista, enquanto o mesmo teatro abria o seu I Painel de Teatro com *Patética*, outra montagem sulista, e promovia o II Curso Livre de Teatro, do qual resultou o espetáculo *A Terceira Margem*, coletânea de textos latino-americanos adaptados por Cleise Mendes e Paulo Dourado, bem recebido pela crítica ao ser levado ao Sul do País.

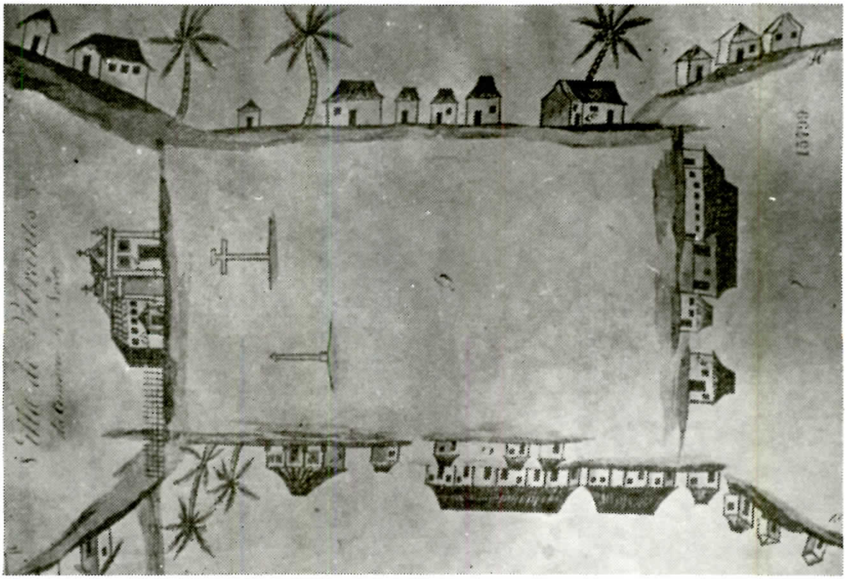
* * *

Crônica e viagem circular este livro, que se encerra na Bahia, onde começou. Para uma visão pessoal do microcosmo da Província baiana, no emergir de uma nova era, as anotações de um dos que bem a vivenciaram, que se transcrevem em homenagem póstuma aos seus esforços: "O teatro moderno na Bahia teve seu início em 45. Com Adacto Filho nos *Fantoches*. Foi impulsionado em 50 com a criação da Escola de Teatro que Affonso Ruy animou. Houve as experiências da Jogralesca e do Teatro do Estudante. Em 52 o Cine Guarany foi reaberto como teatro (Teatro Cultura da Bahia). Em 56 o teatro foi consolidado pelo reitor Edgard Santos, Keullreuter e Martim Gonçalves com a criação das escolas de arte da Universidade da Bahia (sem o Federal então). Com a saída de Martim Gonçalves, o Teatro dos Novos continuou o movimento de renovação (59-63). (...) Nesse ínterim surgiram outros grupos (CBC, Arena). O Teatro de Equipe reviveu o teatro infantil, herdeiro do público de Adroaldo Ribeiro Costa, que em 47 movimentou esse gênero. Surgiram outros grupos (Tema, Decisão, Oficina). Há poucos anos vieram as produções independentes. (...) Se os grupos locais estiverem dispostos a reformular tudo o que pensem sobre o teatro, se admitirem e adotarem o repertório, (...) se os poderes públicos objetivarem o critério de ajuda aos grupos — estaremos realmente desenvolvendo a atividade cultural que o teatro é, que o teatro tem de ser, que o teatro precisa ser" (João Augusto).

PEQUENA ICONOGRAFIA DO TEATRO BAIANO

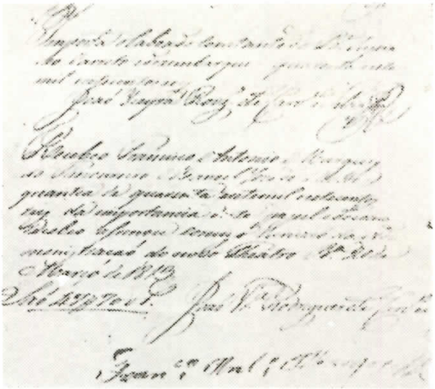


1. Igreja da Vila de Abrantes, antiga aldeia do Espírito Santo (foto de 1974). Na localidade houve encenações de teatro de catequese, no séc. XVI.

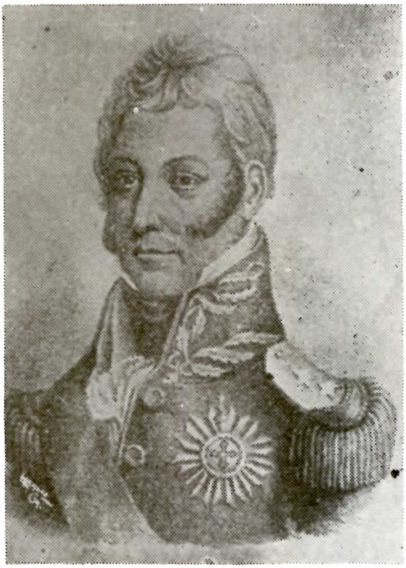


Fotos: Nélson de Araújo.

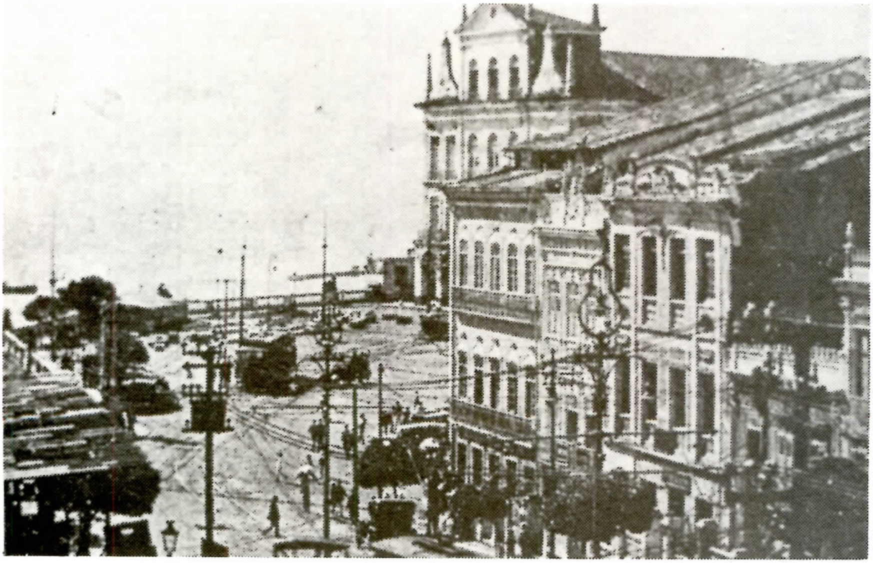
2. Vila de Abrantes, conforme desenho da primeira metade do séc. XVIII.



3. Folha de pagamento (1813) para as obras do Teatro S. João.

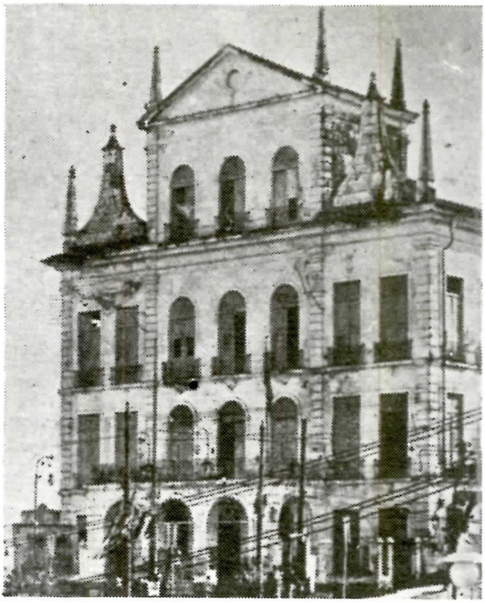


4. D. Marcos de Noronha e Brito, Conde dos Arcos, em cujo governo se inaugurou o Teatro S. João.

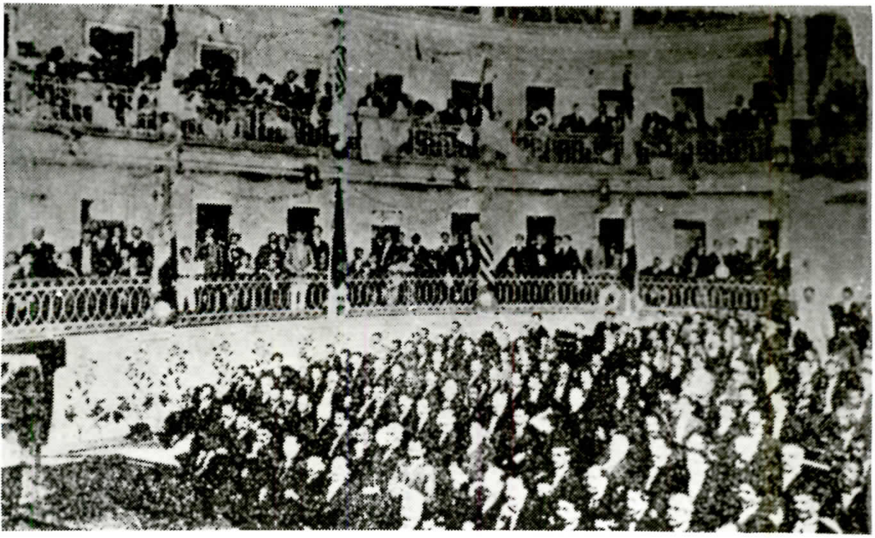


5. O S. João visto da Ladeira de São Bento.

6. Teatro S. João.

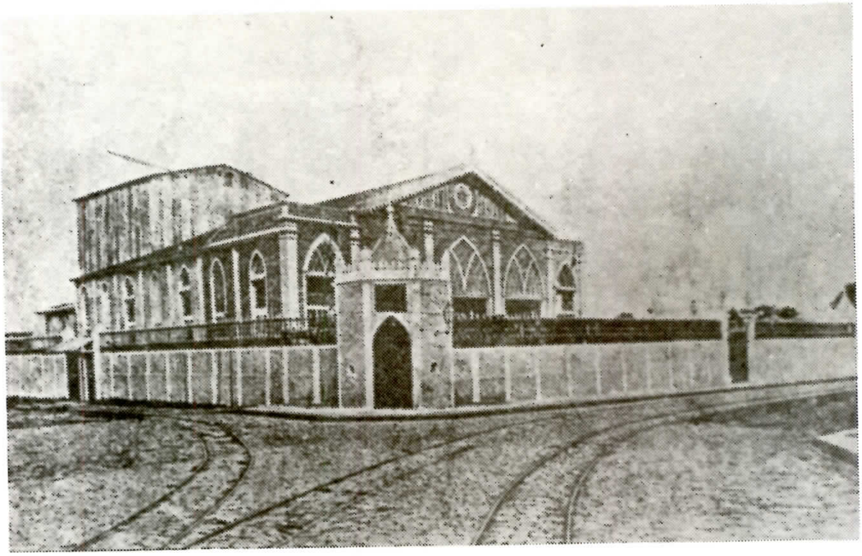


Tempostal

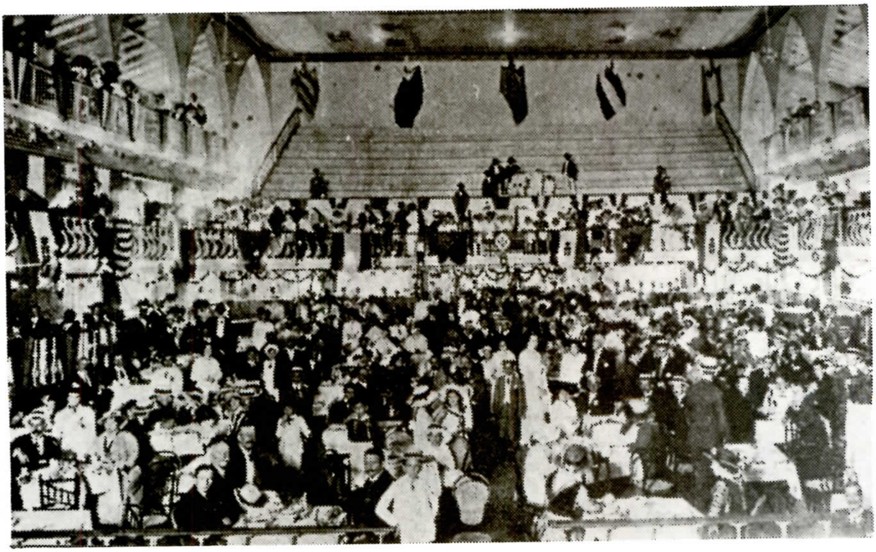


Tempostal

7. Interior do Teatro S. João.



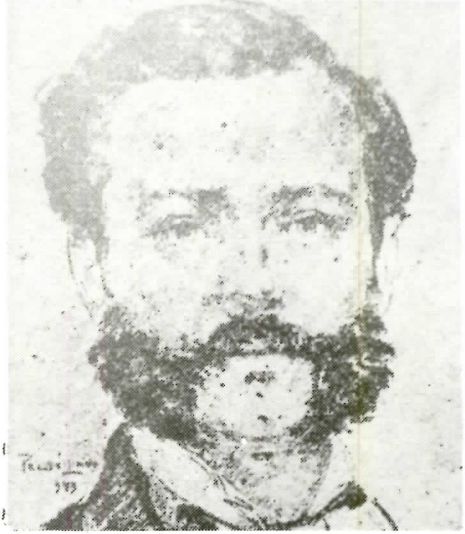
8. Politeama Baiano.



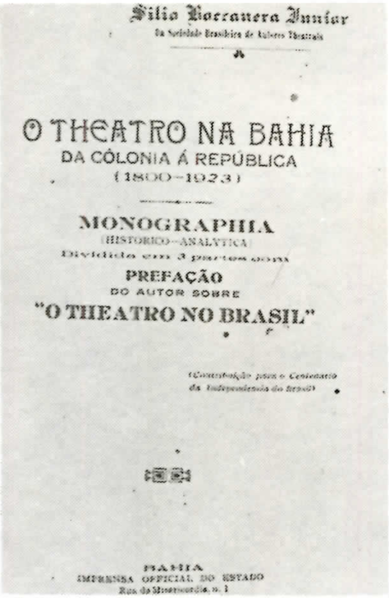
9. Interior do Politeama Baiano.

11. Castro Alves.

10. Xisto Bahia.



12. Agrário de Menezes.



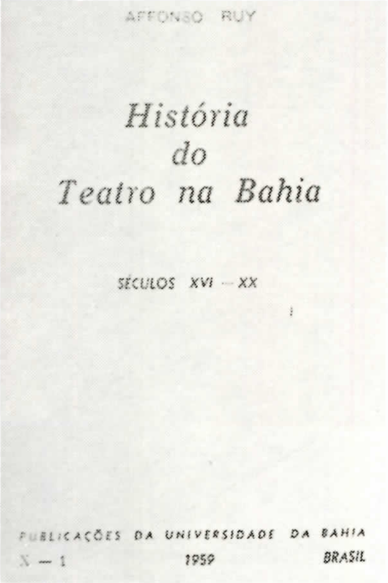
Silio Boccanera Junior

O THEATRO NA BAHIA
DA CÔLONIA Á REPÚBLICA
(1800–1923)

MONOGRAPHIA
(HISTORICO–ANALYTICA)
Dividida em 3 partes com
PREFAÇÃO
DO AUTOR SOBRE
"O THEATRO NO BRASIL"

BAHIA
IMPRENSA OFFICIAL DO ESTADO

13. Frontispício de uma das obras de Sílio Boccanera Júnior.



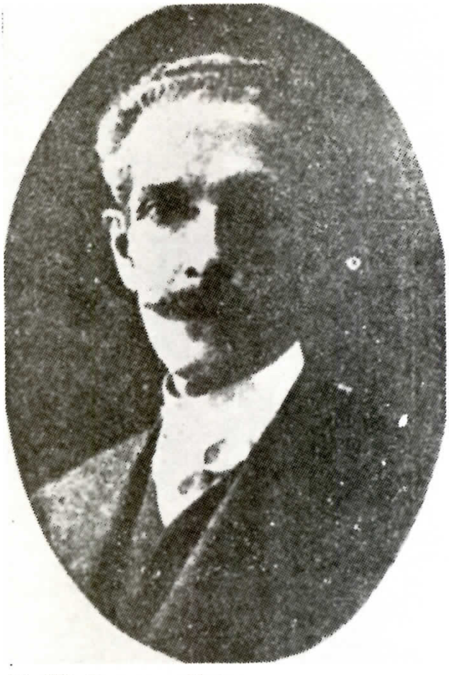
AFFONSO RUY

História
do
Teatro na Bahia

SÉCULOS XVI – XX

PUBLICAÇÕES DA UNIVERSIDADE DA BAHIA
X – 1 1959 BRASIL

14. Frontispício da obra de Affonso Ruy.

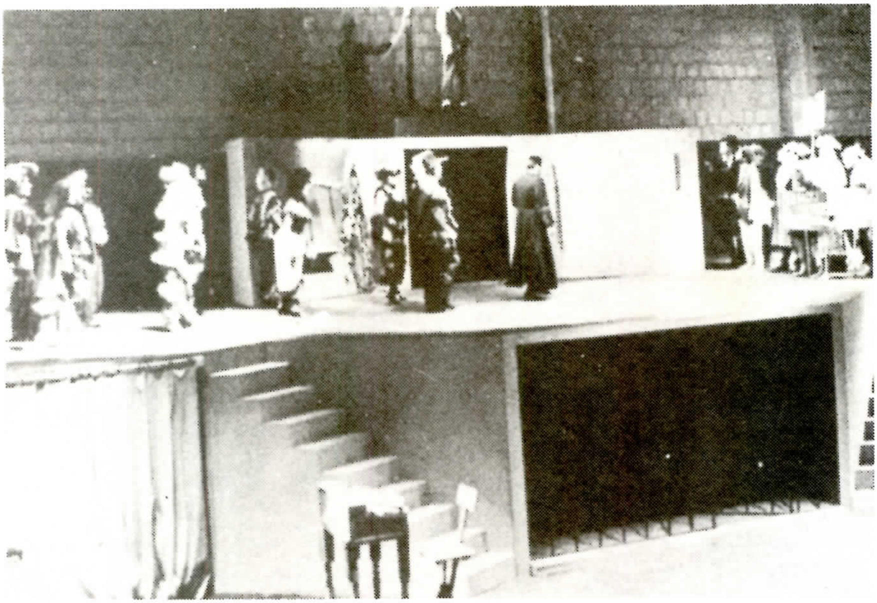


15. Sílio Boccanera Júnior.

16. 1958: Sônia Robatto, em *Via Sacra*, de Ghéon (Escola de Teatro, dir. de Martim Gonçalves).

17. 1958: Nilda Spencer, Martim Gonçalves (também diretor) e Carmem Bittencourt, no primeiro plano. *A Almanjarra,* Escola de Teatro.

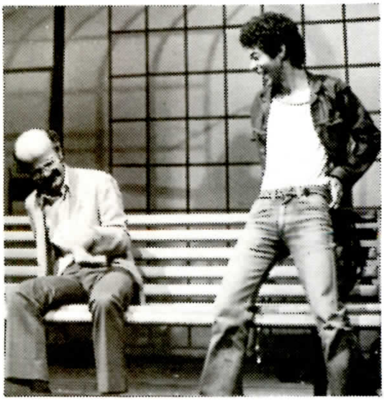
18. 1958: Nevolanda Amorim e João Gama, em *O Tesouro de Chica da Silva,* direção de Gianni Ratto. Escola de Teatro.

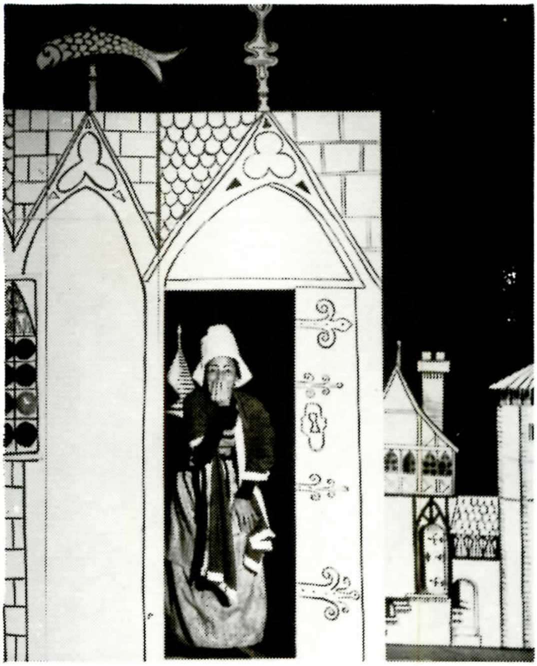


19. 1960: *A Ópera dos Três Tostões,* de Brecht, cena final. Direção de Martim Gonçalves, encenação da Escola de Teatro, no Teatro Castro Alves.

20. Escola de Teatro: *Morte e Vida Severina* (1963), direção de Luís Carlos Maciel. Na foto, Roberto Assis e José Gílson.

21. Harildo Deda e Jorge Gaspari, em *A História do Zoológico,* direção de Teodomiro Queirós. Departamento de Teatro, 1972.



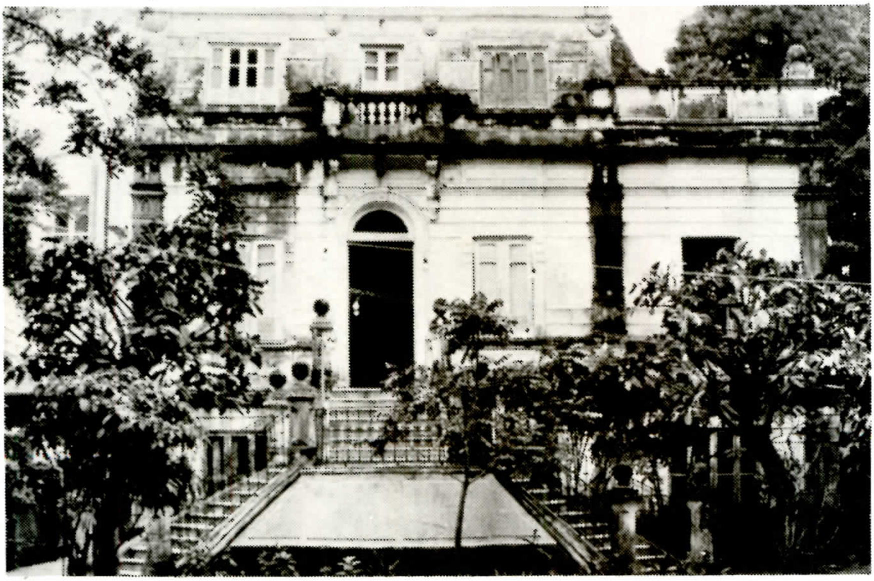


22. Teatro dos Novos, 1962, no Vila Velha: Carmem Bittencourt, em *A Farsa de Mestre Pathelin*, dir. de João Augusto.

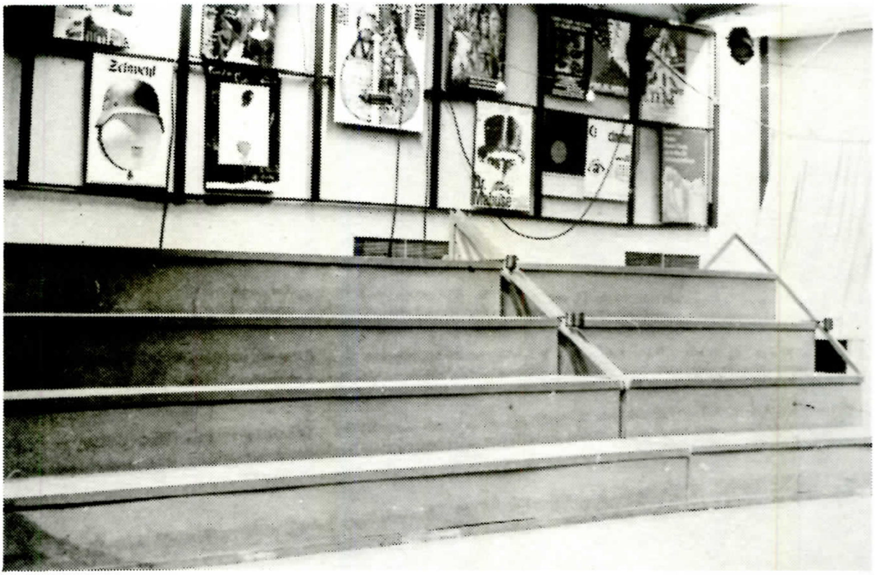
23. Teatro dos Novos, 1963: encenação de *Auto de Natal dos Ciganos*, de João Augusto (também diretor), na Praça da Sé, Salvador.

Teatro Gamboa

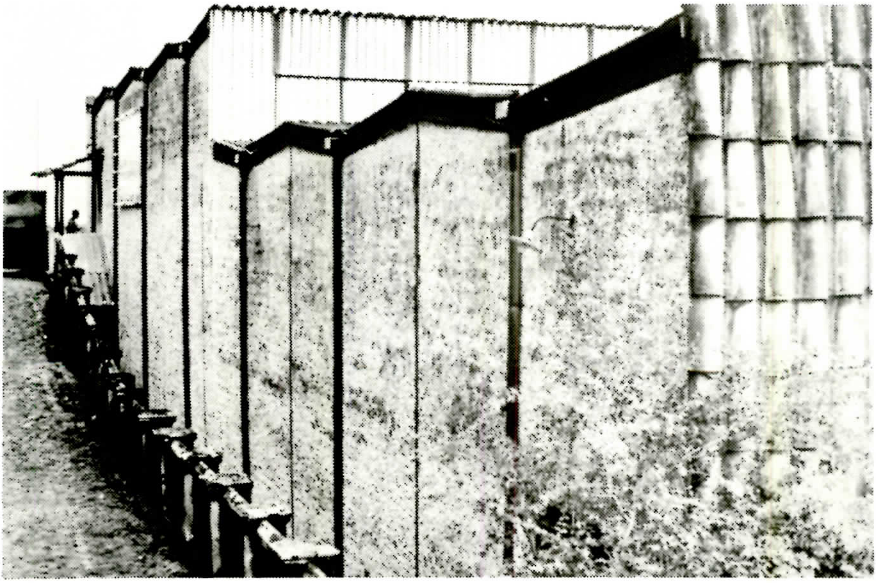
24. Teatro Gamboa.



25. Edifício da Escola de Teatro, sede do Teatro Santo Antônio.



26. Teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha.



27. Teatro Vila Velha.

28. Teatro Castro Alves.

29. Cena de *A Terceira Margem*, no Teatro Castro Alves (1980), espetáculo dirigido por Paulo Dourado

Bibliografia

ALEXANDER, Caroline. Ariane Mnouchkine: retour sur...1975. *L'Express.*Paris (1233): 11, 24 fév-2 mars 1975.

AMBROSE, Kay. *Classical dances and costumes of India.* Introduction by Ram Gopal. Foreword by Arnold Haskell. London, Adam and Charles Black, 1957.

ACTES du Colloque sur le Théâtre Négro-Africain. Abidjan, École des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril 1970. Paris, Présence Africaine, 1971.

ADEDEJI, Joel A. The origin and form of the yoruba masque theatre. *Cahiers d'Études Africaines.* Sorbonne, École Pratique des Hautes Études, 12(46):254-276, 1972. 2e. cahier.

AFRICAN Affairs. London, 66(263), april 1969.

AGUIAR, Durval Vieira de. *Descrições práticas da província da Bahia.* Pref. de Fernando Sales. 2ª ed. Rio/Brasília, Cátedra/INL, 1979.

ALMANAQUE Abril. 1977-1982. São Paulo, Editora Abril, 1976-1981.

D'AMICO, Silvio. *Storia del teatro drammatico.* Roma, Garzanti, 1950. 4 v.

AMUR, G.S. Modern Kannada drama. *Indian Writing Today.* Bombay, Nirmala Sadanand, 5(15): 2-7, oct./sept. 1971.

ANANTHAMURTHY, U.R. Kannada drama. *Indian Writing Today.* Bombay, Nirmala Sadanand, 4(14):228-33, oct./dec. 1970.

ANCHIETA, José de, S.J. *Poesias; manuscritos do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi.* Transcrição, trad. e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo, Comissão do IV Centenário, 1954.

ANNUARIO del Teatro Italiano 1960-69. Nuova serie. Roma, S.I.A.E., 1961-70 (11-14).

______________. Stagione teatrale 1970-71. Nuova serie. Roma, S.I.A.E., 1972.

ANSORGE, Peter. Director in interview: Peter Brook talks to Peter Ansorge. *Plays and Players.* London, 18(1): 1-19, oct. 1970.

______________. Director in interview n. 1: Terry Hands. *Plays and Players.* London, 15(12): 59-61 e 64, sept. 1968.

______________. Director in interview: William Gaskill. *Plays and Players.* London, 17(8): 52-53, may 1970.

______________. Director in interview: Peter Hall. *Plays and Players.* London, 17(10): 1970.

ANUÁRIO do Teatro Brasileiro. 1976-1978-1979. Rio, SNT.

ARAÚJO, Emanuel O. *Papiro dramático do Ramesseum.* Tradução, comentário e introdução por Emanuel O. Araújo. S. Paulo, Escola de Comunicações e Artes/USP, 1974.

ARAÚJO, Nélson de. A comédia cearense. *A Tarde.* Salvador, 12 junho 1983.

______________. O teatro do primeiro século. *Repertório.* Salvador, Universidade da Bahia, Escola de Teatro, *2*(1) 1962.

______________. O teatro na Bahia: ontem e hoje. *A Tarde.* Salvador, 12 out. 1982.

______________. *Pequenos mundos; um panorama da cultura popular da Bahia.* Tomo I. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/UFBA, 1986.

______________. *Pequenos mundos; um panorama da cultura popular da Bahia.* Tomo II. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/UFBA, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad., prefácio, introdução, comentários e apêndices por Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo.* Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Pref. de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa, Minotauro, s.d.

ATAS da Câmara: 1641-1649. Vol. 2. Documentos históricos do Arquivo Municipal. Salvador, Prefeitura Municipal, 1949.

AUGUSTO, João. Problemática do teatro na Bahia. *Porto de Todos os Santos.* Salvador, DESC-SEC, 1(2): 166-7, set. 1968.

L'AVANT-SCÈNE — Théâtre. Paris, 539-570, 1974 (avril, juin); 1975 (mars, sept.).

DE BAECQUE, André. *Le théâtre d'aujourd'hui; clefs du temps présent.* Paris, Seghers, 1964.

BANDYOPADHYAY, Sarit Kumar. Trends in modern bengali drama. *Indian Writing Today,* Bombay, Nirmala Sadanand, *4*(13):149-55, jul./dec.

BARUA, D. K. New writing in assamese. *Indian Writing Today.* Bombay, Nirmala Sadanand, 4(14):215-19, oct./dec. 1970.

BASTIDE, Roger. Sociologie du théâtre nègre brésilien. *Ciência e Cultura.* Rio, *26*(6):551-561, junho 1974.

BATY, Gaston & CHAVANCE, René. *Vie de l'art théâtrale, des origines à nos jours.* Paris, Plon, 1932.

BEIER, Ulli. The Ogbegijo masqueraders. *Nigeria Magazine.* Lagos, (82):189-200, sept. 1964.

BILLINGTON, Michael. London avant-garde: who? what? where? *Plays and Players.* London. *17*(9) jun. 1970.

BITTENCOURT, Haydée. Nossos vinte anos. In programa dos espetáculos comemorativos do 20º aniversário da estruturação do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1981.

BLANCHART, Paul. *Histoire de la mise en scène.* Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio, Civilização Brasileira, 1975.

BOCCANERA Júnior. *O theatro na Bahia da colonia à república.* Bahia, Imprensa Official do Estado, 1924.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Le lutrin, L'art poétique.* Paris, Larousse. 1933.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro.* Rio, CEB, [1950].

______________. *Fisionomia e espírito do mamulengo.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1966.

BOULIÉ, Jean, ed. *La tragédie au XVI e siècle.* Paris, Larousse, 1948.

BOWERS, Faubion. *Theatre in the East; a survey of asian dance and drama.* New York, Grave, 1960.

BRAGA, Gilberto. O grande narcisista, o grande moralista Nélson Rodrigues. Entrevista a Gilberto Braga. *O Globo.* Rio de Janeiro, 14 jan. 1976.

BRAGA, Júlio Santana. *Os ritos do candomblé da Bahia:* conferência pronunciada no Centro de Estudos Afro-Orientais, no dia 13 de março de 1975. Salvador. [s.n.t.]. Mimeo.

BRAGA, Theophilo. *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional.* Porto, Chardron, 1898.

BRANDON, James R. — *Theatre in Southeast Asia.* Cambridge, USA, Harvard University Press, 1967.

BRITANNICA book of the year 1960-81. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1960-81 [Título do verbete: Theatre].

BROCKHAUS Enzyklopaedie. Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1966-74. 20v.

BRUNIUS, Niklas, e outros. *Swedish theatre.* Translated by Keith Bradfield. (Por) Niklas Brunius, Goeran O Eriksson, Rolf Rembe. Stockholm, The Swedish Institute for Cultural Relations with Foreign Countries, s.d.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto.* Trad. de Álvaro Cabral. Rio, Zahar, 1967.

______________. A night in the symposium. *Plays and Players.* London, *16*(9):72-75.

______________. The theatre revisited. *Plays and Players.* London, *16*(8):60-62 may 1969.

BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. Introdução. In *Gota d'água*. 9ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1979.

CAHIERS du Théâtre. Paris, 6/271. [1971]. (Numéro spécial sur le théâtre d'avant-garde).

______. Paris, 7/272. [1973].

CALMON, Francisco. *Relação das faustíssimas festas*. Reprodução fac-similar da edição de 1762. Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Transcrição de Ronaldo Menegaz. Rio, FUNARTE/INF, 1982.

CARDIM, P. Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Introd. e notas de Batista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. 3ª ed. São Paulo, Editora Nacional/MEC, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo, Cultrix, 1964.

______. Happening Ubu. In JARRY, Alfred. *Ubu rei, ou os poloneses: drama em cinco atos*. Trad. de Ferreira Gullar. Rio, Civilização Brasileira, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.

CASTILLO, Susana D. Festivales de teatro en América. *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, University of Kansas *8*(1):75-89. 1974.

CHANCEREL, Léon. *Panorama du théâtre des origines à nos jours*. Paris, Colin, 1955.

CLARK, Barrett. *European theories of the drama; with a supplement on the american drama*. Newly revised by Henry Popkin. New York, Crown, 1966.

COHEN, Gustave. *La vie litteraire en France au Moyen Âge*. Paris, Tallandier, 1949.

COHN, Ruby. *Currents in contemporary drama*. Bloomington, Indiana University Press. 1969.

COLGAN, Gerald. Dublin festival. *Plays and Players*. London, *17*(1):68 e 73, oct. 1969.

______. Dublin 1. *Plays and Players*. London, *18*(8):52, may 1971.

COLLOQUE du théâtre arabe moderne. *Théâtre: Informations Internationales*. Paris, Institut International du Théâtre. (47):69-73, mar/avr 1965. Nouvelle série.

CONRADO, Aldomar, ed. *O teatro de Meyerhold*. Trad., apresentação e orientação por Aldomar Conrado. Rio, Civilização Brasileira, 1969.

CORVIN, Michel. *Le théâtre nouveau à l'étranger*. 2. ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

COSTA, F.A. Pereira da. *O folk-lore pernambucano; subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974.

COSTA, José Daniel Rodrigues da. *6 entremezes de cordel*. Lisboa, Estampa, 1973.

COSTA, Marcelo Farias. *História do teatro cearense*. Fortaleza, Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1972.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, Rio, São José, 1959.

COUTO, Domingos do Loreto. Desagravos do Brazil e glorias de Pernambuco. *Annaes da Bibliotheca Nacional*. Rio, 24, 1904.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Brasileiros nagôs em Lagos no Século XIX. *Cultura*. Brasília, *23*(6):30-35, out-dez. 1976.

DEXTER, John (U.K.). Report. In JAPAN. *Proceedings of the International Symposium of the Theatre in East and West*, 1963. Tokyo, Japanese National Commission for UNESCO, 1965.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio, SNT, 1975.

DOWNER, Alan S. *O teatro americano contemporâneo*. Trad. de Maria A.L.F. Levy. São Paulo, Martins, 1963.

DRISKELL, Charles B. An interview with Augusto Boal. *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, University of Kansas, *9*(1):71-78. 1975.

DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. 5. éd. revue et corrigée. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante.* Trad. de Hesíodo Facó. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio, Zahar, 1972.

________________ & VEINSTEIN, André. *Le théâtre.* Paris, Larousse, 1976.

ECHERUO, Michael J.C. Concert and theatre in late nineteenth century Lagos. *Nigeria Magazine.* Lagos, Cultural Division of the Ministry of Information (74), sept. 1962.

EIKICHI, Hoshoi. *Sobre o teatro.* Trad. de Nélson de Araújo. Salvador, CEAO, 1966. (Teatros Orientais, *1*). Mimeo.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. El teatro brasileño en transición: entrevista a Yan Michalski. *Latin American Theatre Review.* Center of Latin American Studies, University of Kansas 16(1): 97-101. 1982.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo.* Trad. de Bárbara Heliodora. Rio, Zahar, 1968.

________________. A truly great man [Piscator]. *Plays and Players.* London, *13*(9): 68, jun. 1966.

________________. Drama in Europe — new writing, n. 1. Germany: guilt and expiation. *Plays and Players.* London, *18*(7):22-24, april 1971.

________________. new writing, n. 2. Austria: getting the quests. *Plays and Players.* London, *18*(8):20-28, may 1971.

________________. new writing. n. 3. France: Algeria and after. *Plays and Players.* London, *18*(9): 26-69, june 1971.

________________. new writing. n. 4. France II: Child's plays. *Plays and Players.* London, *18*(10): 18-19, july 1971.

________________. new writing. n. 5. Czechoslovakia: The explosive decade. *Plays and Players.* London, *18*(11): 22-24, august 1971.

________________. new writing. n. 6. Poland: aesopian language. *Plays and Players.* London. *18*(12):22-24, sept. 1971.

________________. new writing. n. 7. A summing up: rags and riches. *Plays and Players.* London, *19*(1):20-22, oct. 1971.

ETIENNE Filho, João. *O teatro em Minas.* Belo Horizonte, 1982.

FANCHETTE, Jean. *Psicodrama y teatro moderno.* Pref. de J.L. Moreno. Trad. de Julián Vásquez. Buenos Aires, La Pleyade, 1975.

FREEDLEY, George & REEVES, John A. *A history of the theatre.* Newly revised with a supplementary section by George Freedley. New York, Crown, 1958.

FUMAROLI, Marc Eugenio Barba et l'Odin teatret. *Théâtre: Informations Internationales.* Paris, Institut Internationale du Théâtre, (68-69): 92-99. Nouvelle série.

GAMA, Pe. Lopes. *O carapuceiro.* Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.

GARGI, Balwant. *Theatre in India.* New York, Theatre Arts Books, 1962.

GASSNER, John, ed. *Best american plays; fourth series: 1951-1957.* New York, Crown, 1958.

________________. *Rumos do teatro moderno.* Trad. de Luzia Machado da Costa. Rio, Lidador, 1965.

GOULD, Jean. *Dentro e fora da Broadway.* Trad. de Ana Maria M. Machado. Rio, Bloch, 1968.

GRAN enciclopedia del mundo. Bilbao, Durvan Ed., 1965/66. 21v.

GRANDE Enciclopédia Larousse. Rio, Delta, 1972. 15 v.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.* Trad. de Aldomar Conrado. Rio, Civilização Brasileira, 1971.

GROVE'S dictionary of music and musicians. Edited by Eric Blom. 5. ed. New York, Macmillan, 1975, 10v.

GUERNSEY JR., Otis, ed. *The best plays of 1966/67.* New York, Dodd, Mead, 1967.

________________. *The best plays of 1967/68.* New York, Dodd, Mead, 1968.

________________. *The best plays of 1968/69.* New York, Dodd, Mead, 1969.

GUERRA, Gregório de Matos e. *Crônica do viver baiano seiscentista feita em verso pelo doutor Gregório de Matos e Guerra.* Ed. por James Amado. Salvador, Janaína, 1968. 7v.

GUINSBURG, J. Os primórdios do teatro em Israel. *Israel a Jovem Terra Milenar.* (Sem indicações bibliográficas).

HARTNOL, Phylis, ed. *The Oxford companion to the theatre.* London, Oxford University Press, 1957.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1ª parte). Porto Alegre, URGS/IEL, 1979.

HOYO, Arturo del. *Teatro mundial.* Madrid, Aguilar, 1961.

JACQUEMIN, Jean-Pierre. *Problemas do teatro africano.* Salvador, CEAO, s.d. Mimeo.

KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil.* Recife, SEC, 1978.

LALOU, René. *O teatro na França desde 1900.* Trad. de Beatriz-Sylvia Roméro Porchat. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1956.

LATIN American Theatre Review. Center of Latin American Studies. University of Kansas, U.S.A. 16(1).

LEITE, Luiza Barreto. *Teatro e criatividade.* Rio, SNT, 1975.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Lisboa/Rio, 1938-1950.

LEMOS, Tite de. A guinada de José Celso. Entrevista a Tite de Lemos. In Teatro e Realidade Brasileira. *Revista Civilização Brasileira.* Rio, 4: 115-129, jul. 1969.

LES précurseurs du théâtre arabe. *Théâtre: Informations Internationales.* Paris, Institut International du Théâtre. (59): 38-49, mar/avr 1967. Nouvelle série.

LEVI, Clovis. Antonin Artaud. *Ele & Ela.* Rio de Janeiro, Bloch. *8*(84): 27-30, abr. 1976.

LIMA, João de Brito e. *Poema festivo.* Introd. de Arnold Wildberger. Salvador, IOB, 1965.

LISBOA, J. Carlos. *Uma peça desconhecida sobre os holandeses na Bahia.* Rio, INL, 1961.

LITTO, Fredric. M., ed. *Plays from Black Africa.* New York, Hill and Wang, 1968.

______. Some notes on Brazil's black theatre. *The black writer in Africa and the Americas.* Edited and with an introduction by Lloyd W. Brown. Los Angeles, Hennesey & Ingalls, 1973.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

______. & VARGAS, Maria Thereza, ed. Cem anos de teatro em São Paulo. Suplemento do Centenário. *O Estado de São Paulo.* (52), 27 dez. 1975; (54), 3 jan. 1976; (55), 10 jan. 1976; (56), 17 jan. 1976.

MAGARSCHAK, David. *Chekov; a life.* London, Faber and Faber, 1952.

MALKANI, M.V. Sindhi drama; an overview. *Indian Writing Today.* Bombay, Nirmala Sadanand, *4*(13): 156-59, jul./sept. 1970.

MARANHÃO, Armando. *Teatro no Paraná.* Curitiba, 1982.

MAROWITZ, Charles. The Living Theatre: an open letter to the Becks. *Plays and Players.* London, *16*(11): 28-32, aug. 1969.

MARUOKA, Akira. *Alguns comentários sobre o nô e o kyogen.* Trad. de Nélson de Araújo. Salvador, CEAO, 1967. Mimeo.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil; desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 2. ed. Rio, Imprensa Nacional, 1947.

MELO Neto, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto*/ Notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli, Benjamin Abdala Jr.; seleção de textos por José Fulaneti de Nadai. São Paulo, Abril Educação, 1982.

MENÉNDEZ y Pelayo. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1949. 6v.

MERCADO, Antônio. Prefácio. In: *Campeões do mundo; mural dramático em dois painéis,* de Dias Gomes. Rio, Civilização Brasileira, 1980.

MICHALSKI, Yan. Acabou a "temporada da abertura". E agora? *Jornal do Brasil.* Rio, 27 dez. 1980.

_______________. O variado leque dos teatros fora do "eixo". *Jornal do Brasil.* Rio, 2 fev. 1980.

_______________. Uma temporada de transição. *Jornal do Brasil.* Rio, 27 dez. 1980.

MORA, Giovanni Cantieri, ed. *El teatro italiano contemporaneo.* Trad. y prólogo de Giovanni Cantieri Mora. Madrid. Aguillar, 1964.

MORTARA, Marcella, ed. *Teatro francês do século XX.* Rio, SNT, 1970.

MOTOKIYO, Zeami. *A beira da fonte; drama nô.* Trad. de Nélson de Araújo. Salvador, CEAO, 1966. (Teatros Orientais, 1). Mimeo.

_______________. et alii. *The noh drama.* Ten plays from the japanese, selected by the special Noh Committee, Japanese Classics Translation Committee, Nippon Gakujutsu Shinkôkai. Rutland-Tokyo, Charles E. Tuttle, 1965.

MOUSSINAC, Léon. *História do teatro; das origens aos nossos dias.* Trad. de Mário Jacques. Lisboa, Bertrand, s.d.

MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age.* 2. ed. London, Oxford University Press, 1955.

NAKULAN, Tamil writing now. *Indian Writing Today.* Bombay, Nirmala Sadanand, *4*(14): 220-22, oct./dec. 1970.

NAGLER, A.M. *Sources of theatrical history.* New York. Theatre Annual, 1952.

NICOLL, Allardyce. *The development of the theatre; a study of the theatrical art from the beginnings to the present day.* 4. ed. rev. London, Harrap, 1958.

_______________. *Historia del teatro mundial; desde Esquilo a Anouilh.* Trad. de Juan Martin Ruiz-Werner. Madrid, Aguillar, 1964.

OLAVO, Agostinho. Os comediantes: um movimento de renovação. *Dionysos.* Rio, MEC/SNT, *25*(18): 20-27, 1974.

OWOMOYELA, Oyekan. Folklore and yoruba theatre. *Research in African Literatures.* Austin, University of Texas. *2*(2): 121-133, 1971.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro.* São Paulo, Brasiliense, 1980.

PENA, Martins. *Comédias.* Edição crítica por Darcy Damasceno com a colaboração de Maria Filgueiras. Rio, Edições de Ouro, 1966.

PEÑA, Lenin & ROCHA, Pedro Louzada. Aspectos da cenografia brasileira contemporânea. *Dionysos.* MEC/SNT *25*(18): 81-84, 1974.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português.* Trad. de Manuel de Lucena. Lisboa, Portugália Editora, 1969.

PIGNARRE, Robert. *Histoire du Théâtre.* Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo.* Rio, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

PONT, Gérard. Tête d'or et Denis Llorca: une fête païenne. *Cahiers du Théâtre.* Paris, (6): 271. [1971].

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco.* São Paulo, DESA/Buriti, 1966.

_______________. *Teatro de Anchieta.* Tese para docência livre apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1976. Mimeo.

PONTES, Paulo. Viana: in memoriam. *Ele & Ela.* Rio, Bloch, *8*(84): 42-45, abr. 1976.

PRISMA — Revista Mensal. Luanda, Angola. *76* s.d. [Número dedicado a Fernando Arrabal].

PROCEEDINGS of the International Symposium on the Theatre in The East and the West 1963. Tokyo, Japanese National Commission for UNESCO, 1965.

QUADRI, Franco & CELANT, Germano. Il teatro nord-americano: dallo slancio alla crisi. *Sipario*

— Il Mensile Italiano dello Spettacolo. Roma. (292-293), set. 1970.

QUESNEL, Joseph. *Colas et Colinette*. Orchestre de Radio-Canada, direction Pierre Hétu. Disco Select-CBSE-SSC — 24.160.

QUINN, Arthur Hobson. *A history of the american drama; from the beginning to the civil war.* 2. ed. New York, Appleton-Century-Crofts, 1951.

________. *A history of the american drama; from the civil war to the present day.* New York, Appleton-Century-Crofts, 1936.

REBELLO, Luiz Francisco. Harold Pinter ou o absurdo quotidiano. In *Feliz aniversário* de Harold Pinter. Trad. de Arthur Ramos e Jaime Salazar Sampaio. Lisboa, Prelo, 1967.

________. *História do teatro português.* Lisboa, Europa-América, 1968.

REVISTA de Teatro. (416), mar.-abr. 1977; (421), jan.-fev. 1978; (422), mar.abr. 1978; (423), maio-jun.-jul. 1978; (424), ago. 1978; (426), nov.-dez. 1978; (427), jan.-fev. 1979; (428), mar.-abr. 1979; (429), maio-jun. 1979; (430), jul.-ago. 1979; (431), set.-out. 1979, Rio, SBAT.

REVISTA Veja. São Paulo. (174), jan. 1972; (226), jan. 1973; (330), jan. 1975. Também a secção "Teatro" dos números de 1975 a 1981, particularmente os de 31 dez. 1975, 29 dez. 1976, 4. jan. 1978, 27 dez. 1978, 2 jan. 1980, 31 dez. 1980.

RICARDO, Guilherme. Teatrologia da Comédia Cearense. *Comédia Cearense.* Fortaleza, nº 5, 1978.

RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda.* Trad. de Sebastião Uchoa. São Paulo, Perspectiva, 1971.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil.* Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1985.

ROOSE-EVANS, James. *Experimental theatre: from Stanislavsky to today.* New York, Discus Books, 1971.

ROSE, H.J. *A handbook of greek literature from Homer to the age of Lucian.* 4 ed. London, Methuen, 1950.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão: história e estudos.* São Paulo, Brasiliense, 1968.

________. *O teatro épico.* São Paulo, Desa-Burity, 1965.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español.* Madrid, Alianza, 1967. 2v.

RUY, Affonso. *História do teatro na Bahia: séculos XVI-XX.* Salvador, Universidade da Bahia, 1959.

SAVIOTTI, Gino. *História do teatro italiano.* Lisboa, Cosmos, 1944.

SCHEUB, Harold. The techniques of the expansible image in xhosa *ntsomi*-performances. *Research in African Literature.* Texas, USA, African and Afro-American Research Institute, University of Texas. 1(2), 1970.

SÉE, Edmond. *Le théâtre français contemporain.* 4. éd. Paris, Colin, 1950.

SEYMOUR, Alan. Moscow. *Plays and Players.* London, 20(11): 62-63, aug. 1973.

SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare.* Edited with a glossary by W. J. Craig. London, Oxford University Press, 1955.

SICLIER, Jacques. Uma fascinante experiência cultural dos anos 20: a revolução cênica de Vsevolod Meyerhold. *Opinião.* São Paulo, 2 abr 1976.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SLONIM, Marc. *Russian theatre from the empire to the soviets.* Cleveland, The World Publishing, 1961.

SOBEL, Bernard, ed. *The theatre handbook and digest of plays.* Preface by George Freedley. New York, Crown, 1950.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio, INL, 1960. 2v.

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil.* Trad. de Lúcia Furquim Lajmeyer, revista por B. F. Ramiz

Galvão e Basílio de Magalhães. 3ª ed. revista por Ernst Winckler. São Paulo, Melhoramentos, 1976.

TAYLOR, John Russell. *A dictionary of the theatre.* Harmondsworth, Penguin Books, 1975.

______________. David Mercer: after Freud and Marx. *Plays and Players.* London, 17(8): 48-50, may 1970.

______________. Alan Ayckbourn and David Cregan: farce resuscitated. *Plays and Players.* London, 18(3): 14-16, 26, oct. 1970.

______________. Charles Wood: in and out of Mufti. *Plays and Players.* London, 18(2): 16-18, 28, nov. 1970.

______________. David Storey: novelist into dramatist. *Plays and Players.* London, 9(17): 22-24, june 1970.

______________. Edward Bond: beyond pessimism? *Plays and Players.* London, 17(11): 16-18, august 1970.

______________. The late and lamented Joe Orton. *Plays and Players.* London, 18(9): 14-17, oct. 1970.

______________. Old times. *Plays and Players.* London, 18(10): 28-29, july 1971.

______________. Tom Stoppard: structures + intellect. *Plays and Players.* London, 17(10): 16-18, 78, july 1970.

THEATER Heute. Hannover, (12), 12 Dezember, 13 Jahrgang, 1972.

______________. Hannover, (6), 6 Juni, 15 Jahrgang, 1974.

THEATER 1969. Sonderheft Chronik und Bilanz eines Buehnenjahres der Zeitschrift *Theater Heute.* Hannover, s.d.

THEATER 1972. Sonderheft Chronik und Bilanz eines Buehnenjahres der Zeitschrift *Theater Heute.* Hannover, s.d.

THEATER 1973. Sonderheft Chronik und Bilanz eines Buehnenjahres der Zeitschrift *Theater Heute.* Hannover, s.d.

THEATER 1974. Sonderheft Chronik und Bilanz eines Buehnenjahres der Zeitschrift *Theater Heute.* Hannover, s.d.

THEATRE Quaterly. London, vol. I, nº 4, oct-dez 1971.

THETARD, Henry. *La merveilleuse histoire du cirque.* s.l.p. Prisma, 1947.

TIEGHEM, Philippe van. *Histoire du théâtre italien.* Paris, Presses Universitaires de France. 1965.

TORRES, Manuel de Cerqueira. Narração panegyrico-historica das festividades com que a cidade da Bahia solemnizou os felicissimos despozorios da princeza n. senhora com o serenissimo sr. infante d. Pedro. *Annaes da Bibliotheca Nacional.* Rio, 31, 1913.

VEDIER, Georges. *Origines et évolution de la dramaturgie néo-clássique.* Presses Universitaires de France, 1955.

VERGER, Pierre. Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVII au XVIII siècle. Paris, Mouton, 1968.

______________. Trance and convention in nago-yoruba spirit mediumship. *Spirit Mediumship and Society in Africa.* Edited by John Beattie and John Middleton. New York, Africana, 1969.

VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románicos.* Trad. de José María Coco Ferraris. Buenos Aires, Losada, 1960.

Este livro foi produzido e impresso
nas oficinas da Empresa Gráfica da Bahia